

**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek povijesti umjetnosti
Katedra za modernu umjetnost i vizualne komunikacije**

SPOMENIČKA PLASTIKA U HRVATSKOJ NAKON 1990.
diplomski rad

Mentor: dr. sc. Lovorka Magaš Bilandžić

Ivana Jelača

Zagreb, 2014.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Diplomski studij

Diplomski rad

SPOMENIČKA PLASTIKA U HRVATSKOJ NAKON 1990.

Ivana Jelača

Diplomski rad *Spomenička plastika u Hrvatskoj nakon 1990.* tematizira presjek autora i pojedinih javnih skulptura koje su obilježile hrvatsku spomeničku produkciju od 1990. godine. Rad donosi kratak pregled svjetskih praksi nakon Drugog svjetskog rata i kontekst razvoja kiparstva i spomeničke plastike na području bivše Jugoslavije, s naglaskom na Hrvatsku, u želji da se ukaže na svojevrsni "kontinuitet diskontinuiteta" kada je u pitanju odnos prema spomenicima, ali i likovne stečevine koju suvremena praksa iz tih vremena nastavlja ili odbacuje. Zagreb i spomenici realizirani u Zagrebu od 1970-ih nadalje, uzeti su kao simptomatični za hrvatsku spomeničku produkciju prije 2000. godine obzirom da je Zagreb, kao političko i financijsko središte, nažalost jedini u Hrvatskoj u tom periodu u većem intenzitetu djelovao na uređenju javnih površina i aktivnoj izgradnji kulturnog identiteta. Ključna tema rada su spomenici posvećeni Domovinskom ratu. Kao iznimno osjetljiva tema i likovno vrlo zahtjevna, spomenička rješenja posvećena ratnim stradanjima primarni su fokus ovog rada, a obrađena materija i konkretni primjeri spomeničke prakse podijeljeni su u dvije kategorije: kiparsko-figuralne spomenike i arhitektonsko-krajobrazne spomenike.

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Rad sadrži: 86 stranica, 70 reprodukcija. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: Domovinski rat, skulptura, spomenička plastika, spomenik

Mentor: Lovorka Magaš Bilandžić, dr.sc., Filozofski fakultet u Zagrebu

Ocjenjivači: Frano Dulibić, dr. sc., Filozofski fakultet u Zagrebu

Dragan Damjanović, dr.sc., Filozofski fakultet u Zagrebu

Datum prijave rada: 20.02.2009.

Datum predaje rada: 13.10.2014.

Datum obrane rada: 12.2.2015.

Ocjena: odličan (5)

SADRŽAJ

1.	Uvod	1
2.	Spomenici u 20. stoljeću	3
2.1.	Svjetski kontekst	3
2.2.	Hrvatski kontekst	12
2.2.1.	Kiparstvo prve polovine 20. stoljeća i praksa javne plastike posvećene NOB-u	12
2.2.2.	Velikani generacije – Vojin Bakić, Dušan Džamonja i Bogdan Bogdanović	15
3.	Gradska javna plastika – slučaj Zagreba	25
3.1.	Sretni pisci i Zagreb kao pop-kulturna metropola (1970. – 1990.)	26
3.2.	Skromnost produkcije ili politika destrukcije 1990-ih	33
3.3.	Metropola u reinenciji (rane 1990-te godine)	35
3.4.	Nesretni velikani i oci domovine (druga polovina 1990-ih, 2000-te)	37
3.5.	Spomenici s tematikom Domovinskog rata i crkvenih ličnosti (Zagreb i okolica)	40
4.	Predmet nacionalne važnosti – javna plastika u spomen Domovinskog rata	49
4.1.	Kiparsko-figuralni spomenici	51
4.1.1.	Slučaj prvi: Kompromisi i promašaji	52
4.1.2.	Slučaj drugi: Petar Barišić – iskupljenje i primjer	56
4.1.3.	Slučaj treći: Apstraktna figuralnost Alema Korkuta	59
4.2.	Arhitektonsko-krajobrazni spomenici	66
4.2.1.	Slučaj prvi: Probijanje leda. Zidom.	66
4.2.2.	Slučaj drugi: Osječki <i>Tilted Arc</i>	69
4.2.3.	Slučaj treći: Identitet i spomen. Primjer Nikole Bašića.	73
4.2.4.	Slučaj četvrti: Dubrovačka neslavna spomenička stvarnost	77
5.	Zaključak	79
	Bibliografija	81
	Popis slikovnih priloga	84

1. Uvod

Spomenička plastika bez sumnje može se smatrati jednom od najkontroverznijih umjetničkih formi suvremenog doba. Iako gotovo jednoglasno prihvaćena kao potrebna i povijesno opravdana, nemogućnost valorizacije spomeničke plastike van konteksta javnog dobra čini ju nerijetko temom oko koje se vode mnoge diskusije. Za razliku od ostalih umjetničkih formi, koje u većoj ili manjoj mjeri, dozvoljavaju subjektivne interpretacije, dekontekstualizaciju, ili isključivo formalnu analizu, javna skulptura, a posebno spomenička plastika, nedjeljiva je od svog povijesnog i društvenog konteksta te njena umjetnička kvaliteta najviše ovisi o razini uspješnosti pomirenja društvenih očekivanja, odnosno potreba, i formalnih likovnih elemenata.

Najveća prednost, ali istovremeno i ograničenje spomeničke plastike jest potpuna nemogućnost izoliranja privatnog od javnog, umjetničkog od praktičnog, elitističkog od populističkog. Harriet Senie navodi upravo spregu između namjere autora javne skulpture i javne percepcije te iste skulpture kao osnovni problem pri valorizaciji spomeničke plastike¹. Opservacija koju Senie izvodi na primjeru spomeničke plastike u Sjedinjenim Američkim Državama u 1980-ima², uvelike je primjenjiva i na Hrvatsku 2000-ih. Raskorak između osobne namjere autora i javne percepcije javlja se kao rezultat sistematske nebrige javnih politika za vizualnu kulturu i likovno obrazovanje te kao istovremeni izolacionistički stav umjetničke scene koja se odbija percipirati van samostalno zadanih parametara, odnosno unutar konteksta masovne kulture. Ipak, važnost spomeničke plastike leži u činjenici da je ona već tisućljećima javna potreba – potreba za obilježavanjem i definiranjem prostora, ali i formiranjem kolektivnog identiteta. Do kraja 19., odnosno početka 20. stoljeća, javna skulptura historicističkih stilova donekle uspješno je obavljala tu funkciju. Prije početka 20. stoljeća javna i spomenička produkcija temeljila se na pretpostavci da

1 Vidi: Senie, Harriet F., *Contemporary public sculpture: tradition, transformation, and controversy*, New York; Oxford: Oxford University Press, 1992.

2 Ibid (2)

javnost koja obavlja funkciju naručitelja dijeli povijesni kontinuitet i vrijednosti koje naručeni spomenik zastupa. Takav pristup kao preduvjet ima ideološki homogeno društvo koje iz vlastitih redova odabire umjetnike koji su u stanju interpretirati vrijednosti koje ga s istim tim društvom povezuju. Ideološke razlike, migracije, društvena raznolikost, individualizam, razne interpretacije povijesti i identiteta koje su obilježile 20. stoljeće rezultirale su potpunim odumiranjem koncepta i metode spomenika definirane kroz povijest i postavile kriterije na koje je nerijetko bilo teško adekvatno umjetnički odgovoriti.

2. Spomenici u 20. stoljeću

2.1. Svjetski kontekst

Modernizam je temeljito redefinirao percepciju umjetnosti i više nego ikada do tada umjetnost sagledao iz više društvenih perspektiva – između ostalih i politike. U tom smislu, u prvim linijama političke obrane odnosno sukoba našla se spomenička plastika. Iako po definiciji u službi vladajućeg sistema, nerijetko baš ekstremnih i diktatorskih sistema, povijest umjetnosti bilježi nekoliko (likovno) značajnih i revolucionarnih spomenika s početka 20. stoljeća.

Ključno mjesto i utjelovljenje ambicije umjetnosti da sudjeluje u stvaranju novog društva zauzima Tatlinov model za *Spomenik Trećoj Internacionali* (1919.). Iako prije svega revolucionaran tematikom, ovaj model je uspješno objedinio nove modernističke postulate u mediju skulpture i nametnuo kao obećavajuće konstruktivističko shvaćanje skulpture "između slikarstva i arhitekture proizvodeći ne više kipove, nego objekte"³. Novi materijali poput betona, stakla i željeza, ideološki zazivaju vjeru u tehnološki napredak i novi društveni poredak koji napušta tradicionalne okvire kulture pa tako i likovne interpretacije povijesti. Koliko god se modernistički linearno progresivni izraz trudio izbjeći tradicionalne medije i tehnike likovnog stvaralaštva ili protumačiti suvremenu ljudsku patnju na inovativnije i neposrednije načine, povijesne okolnosti i elementarna ljudska priroda ukazale su ponovno na važnost i nužnost spomenika kao javne potrebe. Bilo da je riječ o Prvom svjetskom ratu, Drugom svjetskom ratu, revolucijama, ustancima, nemirima i slično, dvadeseto stoljeće je, kao i svako prije njega, pružilo čovječanstvu niz razloga za komemoraciju gubitka, trijumfa, osnaživanje kolektivnog identiteta i odavanja počasti iznimnim idejama ili pojedincima. Nažalost, likovna produkcija međuratne Europe se najvećim dijelom pokazala nazadnom – tendencije ponovnog apropriranja mimetičkog i figurativnog pristupa skulpturi donekle

³ Ljiljana Kolečnik, "Hrvatska spomenička skulptura u kontekstu europskog modernizma druge polovice 20. stoljeća: primjer V. Bakića", u *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 22 (1998), str. 187

su i bile očekivane za novouspostavljenje totalitarne režime zemalja poput Italije, Njemačke, ili Rusije, usprkos njihovom donedavnom pionirskom statusu avangardnih likovnih scena. U velikom opusu historicističke spomeničke plastike sporadični primjeri ponudili su drugačiju viziju monumentalne plastike u duhu modernizma – npr. Gropiusov *Spomenik radničkim žrtvama Kappova puča* (Weimar, 1922.) ili Mies van de Roheov *Spomenik Rosi Luxemburg i Karlu Liebknechtu* (Berlin, 1926.)⁴. Ova ostvarenja razlikuju se od uobičajene spomeničke produkcije 1920-ih godina u Europi, progresivna su u svojoj likovnosti i netipična za tadašnje poimanje monumentalnosti te su naznačila razvoj koncepta spomeničke plastike u drugoj polovini 20. stoljeća koji će se približavati apstraktnoj i ambijentalnoj javnoj skulpturi.



V. Tatlin, *Spomenik Trećoj Internacionali*, 1919.



W. Gropius, *Spomenik radničkim žrtvama Kappova puča*, 1922., Weimar



M. Van de Rohe, *Spomenik Rosi Luxemburg i Karlu Liebknechtu*, 1926.

Potresno iskustvo Drugog svjetskog rata ponovno je stvorilo kolektivnu potrebu za komemoracijom žrtava i formiranjem javnog stava spram recentnih povijesnih događanja. Istočna Europa zarobljena u kulturnom kontekstu "pobjedničkog" totalitarizma SSSR-a očekivano je podlega epidemiji socrealizma i spomeničkoj hiperprodukciji u obilježavanju žrtava, ali još više junaka, vođa, trijumfa. Zapadna umjetnost se, kao i politika, našla u potpunoj opoziciji – institucionalizacijom modernizma i difuzijom stilova sredinom 20. stoljeća nestala je „jednostavna formula“ spomenika odnosno jedan stilski ili sadržajni tip koji bi istovremeno mogao zadovoljiti visoke likovne kriterije i javni ukus. Ionako „zastarjela“ forma spomenika u novom kontekstu

⁴ Ljiljana Kolečnik, Hrvatska spomenička skulptura u kontekstu europskog modernizma druge polovice 20. stoljeća: primjer V. Bakića, u *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 22 (1998), str. 191-192.

umjetničkih tendencija, urbanizma i tinjajuće promjene društvenih vrijednosti činila se gotovo nemogućom. Diverzifikacija društva, migracije, raznorodne političke opcije i u konačnici nepostojanje konsenzusa u tumačenju recentne povijesti onemogućilo je mitologiziranje te iste povijesti kroz tradicionalnu formu spomenika. Heroizam i monumentalnost vertikale krajem 1960-ih zamjenjuje horizontalnosti i prizemljenosti javne skulpture, poput Manzonijevog *Postolja svijeta* (Herning, Danska, 1961.) ili općenitog okretanja *land-artu*.⁵ Izbjegavanje mitologiziranja ionako mučne povijesti, s kojom se većina zapadne umjetnosti relativno uspješno nosila, u specifičnim okolnostima poput onih u poslijeratnoj Njemačkoj do 1980-ih je dovela do potrebe za suočavanjem s demonima povijesti na mnogo neposredniji i osobniji način.

U tom "ispovjednom" duhu Andrew Causey ističe tzv. protu-spomenik Jochena i Esther Gerz *Spomenik protiv fašizma* (Hamburg, 1986.-1993.).⁶ Realiziran u neuglednom dijelu Hamburga po izričitom zahtjevu autorskog dvojca, ovaj dvanaestmetarski stub obložen olovom svoju je javnu ulogu prepustio isključivo javnosti kojoj se obraćao kratkim popratnim tekstom u kojemu autori pozivaju posjetitelje i građane da se svojim potpisom na stub obvežu na borbu protiv fašizma. Kako se stub popunjavao potpisima, ali i neonacističkim porukama, spuštao je u zemlju da bi 1993. godine bio posve "ukopan" i vidljiv samo djelomično kroz prozor u oknu u kojem je nestao⁷. Gerzovi su svojim projektom, prolaznim spomenikom odnosno protu-spomenikom, njemačko društvo pojedinačno p(r)ozvali na preuzimanje odgovornosti, bilo iskupljivanjem za svoje/tuđe grijehe ili upozoravanjem da ideologija protiv koje se spomenik nominalno deklarira i dalje živi u njemačkom društvu. Nametanjem interakcije s javnošću kao preduvjetom funkcioniranja i komuniciranja poruke, spomenik svoje značenje dobiva isključivo u kontekstu i prepušta formu čistoj utilitarnosti. Ključna tendencija protu-spomenika, koji svoju likovnost crpi iz tradicije post-minimalizma,⁸ jest reinterpretacija spomenika na značenjskoj razini pri čemu se sve više približava efemeralnosti geste, interakcije spomenika kao javne skulpture i posjetitelja, odnosno prolaznika,

5 Andrew Causey, *Sculpture since 1945*, Oxford: Oxford University Press, 1998., str. 217-218.

6 Andrew Causey, *Sculpture since 1945*, Oxford: Oxford University Press, 1998., str. 218-219.

7 Vidi: http://www.gerz.fr/html/main.html?art_id=76fdb6702e151086198058d4e4b0b8fc&res_id=5a9df42460494a34beea361e835953d8 [10.09.2012.]

8 Andrew Causey, *Sculpture since 1945*, Oxford: Oxford University Press, 1998., str. 218.

kao interpretatora geste.



Jochen i Esther Gerz, *Spomenik protiv fašizma*, 1986., Hamburg,
(foto: Kulturbehörde Hamburg; Hannes Schröder)

Pamtljiv i kontroverzan primjer takve javne skulpturalne geste je naveliko diskutiran slučaj *Tilted Arc* Richarda Serre. Iako nikada nije zamišljen kao spomenik određenoj ideji, *Tilted Arc* je zanimljiv kao pobjednički projekt na državnom natječaju u okviru kojeg se 0,5 % ukupne vrijednosti federalnih građevina izdvaja u sklopu programa *Arts-in-Architecture* (*Umjetnost u arhitekturi*) na umjetničku opremu istih. Serrin rad je 36 metara dug i 3,6 metara visok povijeni čelični luk postavljen na trg ispred Federal Plaze u New Yorku 1981. godine. Zahvaljujući svojoj izraženoj gesti interakcije s prolaznicima potaknuo je debatu o javnom prostoru i o pravu na raspolaganje istim. Radnici i prolaznici negodovali su da im Serrin rad ometa kretanje trgov pa čak i da je potencijalna teroristička prijetnja. Uzaludno je Serra, poduprt mišljenjem struke, objašnjavao da je glavna ideja rada upravo da osvijesti kretanje prolaznika i, zahvaljujući nagibu luka koji obilaze, mijenja percepciju okoliša svakim korakom. Nakon višegodišnjih saslušanja i žalbi, rad je uklonjen pod okriljem noći 1989. godine⁹.

⁹ Christina Michalos, "Murdering Art: Destruction of Art Works and Artists' Moral Rights" u *The Trials of Art*, ur. Daniel McClean, London: Ridinghouse, 2007., str. 179.



Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981., New York (foto: New York Times)

Mnogo neposredniju, autoreferencijalnu i političku gestu s ciljem obračunavanja s javnom savješću i vladajućim režimom realizirao je Hans Haacke s radom *Und ihr habt doch gesiegt (Ipak ste pobijedili)* u Grazu 1988. godine. Rad je predstavljen u sklopu manifestacije *Štajerske jeseni* 1988. godine, s temom u podnaslovu "Schuld und Unschuld in der Kunst" ("Krivnja i nevinost u umjetnosti"), pri čemu su se odabrani likovni radovi referirali na pedesetu obljetnicu *Anschlussa*, odnosno pripojenja Austrije Njemačkoj u ožujku 1938. godine. Haacke je za tu priliku realizirao faksimil nacističkog stupa pobjede koji je 1938. godine postavljen na glavnom gradskom trgu oko stupa Bogorodice koji je uz nacistički grb i svastiku uključivao i frazu "Und ihr habt doch geseigt" kao referencu na pripajanje Austrije iz drugog pokušaja, nakon inicijalnog neuspjeha 1934. godine. Uz uzavrele debate oko obljetnice *Anshlussa* i aktualni skandal vezan uz novoizabranog austrijskog predsjednika Kurta Waldheima i njegove navodne nacističke prošlosti, Haackeov rad je uspješno uzburkao austrijsku javnost. Dva tjedna prije kraja manifestacije *Štajerske jeseni*, faksimil je

miniran u sklopu neo-nacističke akcije, čime je ponovljeno početno pitanje samog Haackeovog (pokušaja) spomenika – koliko je austrijska savjest čista 50 godina nakon tragedije Drugog svjetskog rata?

Post-hladnoratovsko vrijeme je na zapadu uz nove teme donijelo i nove načine komemoriranja recentne povijesti. U Njemačkoj su se, upravo zbog specifičnih povijesnih okolnosti doslovnog ujedinjenja Istoka i Zapada, realizirali neki od najzanimljivijih spomeničkih kompleksa. Berlin kao grad koji je postao prepoznat kao svojevrsna metafora 20. stoljeća, dom je i jednom od najkontroverznijih suvremenih spomeničkih rješenja – *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* (*Spomenik ubijenim europskim Židovima*) iz 2005. godine. Put od inicijalnog iskazivanja javne potrebe za spomenikom žrtvama holokausta koji će i značajno urbanistički obilježiti reprezentativni dio Berlina do konačne realizacije Eisenmanovog projekta bio je dug i turbulentan. Nakon prvih neuspjelih prijedloga krajem 1980-ih, političko odugovlačenje i ponovno raspisivanje natječaja potrajalo je do kasnih 1990-ih kada je konačno, uz mnogo primjedbi i javnog negodovanja, 1999. godine prihvaćen i javno predstavljen projekt američkog arhitekta Petera Eisenmana. Spomenik je otvoren za javnost 2005. godine na 60-tu obljetnicu završetka Drugog svjetskog rata i u svojoj konačnoj formi sastojao se od 2711 glatkih betonskih blokova različitih veličina (od pojedinih gotovo u razini s tlom do najvišeg koji seže do visine od 4.6 metara) raspoređenih u pravilnom rasteru na 19 000 kvadratnih metara polja u samom centru Berlina, južno od Brandeburških vrata.¹⁰ Mnogi aspekti spomenika pokazali su se iznimno kontroverznima, kao npr. i službeno ime spomenika kojim se odaje počast isključivo židovskim žrtvama holokausta i koje implicitno isključuje mnogobrojne ostale žrtve. Istovremeno, apstraktnost i potpuno nepostojanje ikakvih simbola u čitavom kompleksu, ponukalo je mnoga negodovanja od strane židovske zajednice, najvećim dijelom jer ne navodi imena žrtava. Predsjednik Njemačkog središnjeg vijeća Židova, Paul Spiegel je na otvorenju spomenika, ponukan višegodišnjom sporom izgradnjom i probijanjem rokova, projekt opisao kao "nedovršen" jer je neuspješan u svojem poticanju javnosti na suočavanje

¹⁰ <http://www.war-memorial.net/Holocaust-Memorial--Architect-Peter-Eisenman,-Berlin-2005-2.66> [15.10.2012.]

s prošlošću, a nešto raniji apel pisca Güntera Grassa je rezultirao naknadnim dodavanjem podzemnog informacijskog centra u sam projekt spomeničkog kompleksa.¹¹ Informacijski centar u kojemu su navedena imena žrtava po popisu iz izraelskog muzeja Yad Vashem pružio je nešto konzervativnijoj publici dodatni kontekst spomenika, pritom ne intervenirajući u osnovni arhitektonski koncept spomenika.



Peter Eisenman, *Spomenik ubijenim europskim Židovima*, 2005., Berlin (foto: Marko Priske)

U tijeku izgradnje spomenika izbio je skandal vezan uz tvrtku koja je izvodila završne premaze blokova za zaštitu od grafita jer se ispostavilo da je ista tvrtka u Drugom svjetskom ratu bila jedan od proizvođača otrovnog plina koji se koristio u plinskim komorama koncentracijskih logora. Tvrtka je, usprkos mnogim javnim polemikama, završila ugovoreni posao koji je bio već dijelom odrađen u vrijeme izbijanja skandala i sponzorirala izradu spomenika kao svojevršno iskupljenje za svoju povijesnu ulogu.¹² Nažalost, ni sporni zaštitni premaz nije osigurao završen spomenik od sporadičnih grafiti vandalizama i iscrtanih svastika, a već 2007. počela su nastajati prva oštećenja i napuknuća u betonskim blokovima koji zbog zbijenog rasporeda i nedostupnosti potrebne teške mašinerije ni ne mogu biti zamijenjeni novima.¹³ Usprkos svim problemima s kojima se spomenik susretao i nastavlja se susretati, ostaje činjenica da je Eisenmanov projekt promijenio i obilježio sliku suvremenog Berlina. Spojem gotovo megalomanskih dimenzija i posve oprečne, apstraktne, dojmom vrlo asketske forme, berlinski *Memorijal židovskim žrtvama holokausta* ostavlja iznimno

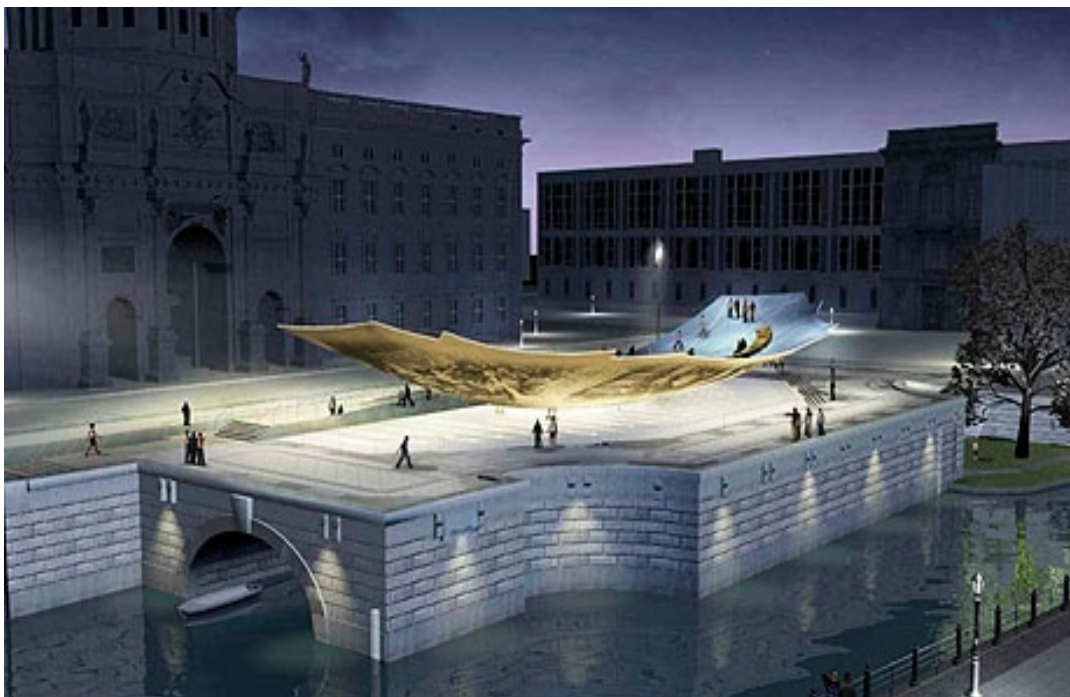
11 <http://www.war-memorial.net/Holocaust-Memorial--Architect-Peter-Eisenman,-Berlin-2005-2.66> [15.10.2012.]

12 <http://www.zeit.de/2003/45/Eisenman> [7.7.2014.]

13 <http://www.guardian.co.uk/world/2007/aug/09/secondworldwar.germany?INTCMP=ILCNETTXT3487> [16.10.2012.]

snažan dojam na svoje posjetitelje – istovremeno nepregledni i klaustrofobični prolazi između blokova ostavljaju ambivalentan dojam prijeteće nadmoći i staložene kontemplativnosti. Memorijal je otvoren za javnost 24 sata dnevno i svojim smještajem u prometnom centru Berlina postao je mnogo više od turističke atrakcije, saživio se s gradom čiju povijest obilježava i čijim prolaznicima vrlo individualno o njoj progovara.

Nakon bolne teme Holokausta, propulzivnom Berlinu preostala je još jedna velika povijesna prigoda za obilježavanje na tkivu grada, ali ovaj put pozitivna – ujedinjenje. Pobjednički projekt odabran 2011. i u planu za završetak izgradnje u 2015. godini, rezultat je suradnje (opet) arhitekta, Johannes Milla, i poznate koreografinje Sashe Waltz.¹⁴ Spomenik obilježava mirnu revoluciju pada berlinskog zida na lokaciji Schlossplatzu gdje se nekoliko mjeseci prije pada zida održao milijunski protest ispred tadašnjeg sjedišta parlamenta DDR-a. Pobjednički projekt, nazvan *Bürger in Bewegung* (*Građani u pokretu*), čini 55 metarska konkavna "posuda" od čelika i betona na čiju su asfaltnu površinu upisani slogani "Wir sind das Volk." ("Mi smo ljudi.") i "Wir sind ein Volk." ("Mi smo jedan narod.") sinonimni za demonstracije 1989. godine.



Johannes Mill i Sasha Waltz, projektno rješenje spomenika *Bürger in Bewegung*, 2011. (foto: The Guardian)

¹⁴ <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/apr/18/berlin-monument-wall-fall> [16.10.2012.]

U suvremenom kontekstu uvijek atraktivnih javnih natječajâ i diskusija na temu javne skulpture i tradicije spomenika zanimljiv je i britanski primjer *The Fourth Plinth* (Četvrta plinta) natječaja. Londonski Trafalgarski trg omeđen je s četiri plinte koje po izvornom planu služe kao postolja za skulpture zaslužnih britanskih velikana. Zbog nedostatka sredstava sredinom 19. stoljeća, četvrta plinta koja je trebala udomiti konjaničku skulpturu kraja Williama VI, ostala je prazna sve do kraja 20. stoljeća. Royal Society of Arts je 1998. osmislio *Fourth Plinth Project* kao privremeno izložbeno mjesto za tri naručena rada suvremenih britanskih kipara, Marka Wallingera (*Ecce Homo*, 1999.), Billa Woodrowa (*Regardless of History*, 2000) i Rachel Whiteread (*Monument*, 2001). Nakon uspjeha i odličnih javnih reakcija, projekt se razvio u bijenalni natječaj pod pokroviteljstvom gradonačelnika Londona i gradskih vlasti¹⁵ otvoren za britanske i svjetske umjetnike čiji su radovi svojevrsni spomenici aktualnim društvenim temama, čime se javni prostor otvara suvremenim tendencijama te institucionalizira spomenik kao podjednako privremen u svojem značenju i formi. Posljednji rad u nizu koji je u svibnju 2013. godine javno izložen na četvrtoj plinti je *Hahn/Cock* (Pijetao) njemačke umjetnice Katharine Fritsch, gotovo pet metara visok električno plavi pijetao koji na humorističan način komentira tradicionalne rodne uloge i povijest francusko-engleskih odnosa kojima je sam trg obilježen.¹⁶ Desetočlani natječajni žiri je u veljači 2014. godine objavio i nagrađene radove koji će biti javno izloženi na četvrtoj plinti 2015. i 2016. godine – Hans Haacke i David Shrigley.¹⁷



Katharina Fritsch, *Hahn/Cock*, 2013., London
(foto: APF, Will Oliver)

15 <http://www.london.gov.uk/priorities/arts-culture/fourth-plinth> [7.7.2014.]

16 <http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jul/25/fourth-plinth-gives-nelson-the-bird> [7.7.2014.]

17 <http://www.london.gov.uk/priorities/arts-culture/fourth-plinth/2014-2015-commissions> [7.7.2014.]

2.2. Hrvatski kontekst

2.2.1. Kiparstvo prve polovine 20. stoljeća i praksa javne plastike posvećene NOB-u

Javna skulptura u Hrvatskoj dobar dio prve polovine 20. stoljeća odvijala se pomalo u sjeni vrlo prolifichnog i autoritativnog Meštrovića. Svojim bogatim opusom radova obilježio je hrvatsku, ali i europsku kiparsku scenu, u predratnom i međuratnom razdoblju, zauzevši vodeće mjesto među suvremenima. Riječima Tonka Maroevića, "Meštrović doista epohalno dijeli hrvatsko kiparstvo na ono što je bilo prije njega i ono što je uslijedilo nakon njegove pojave" te svojim impresivnim opusom spomeničke plastike, uključujući likove Grgura Ninskog, Marulića, Medulića, Strossmayera, Boškovića, Tesle i drugih, utkao ih je u "svijest sredine kao amblematičnu stečevinu".¹⁸ Kao profesor na Likovnoj akademiji u Zagrebu između dva rata, Meštrović između ostalih, podučava i Antuna Augustinčića čije je vrijeme dominacije nad spomeničkom plastikom tek predstojalo. U Augustinčićevoj generaciji Meštrovićevih đaka ističu se i Frano Kršinić, po svom kontemplativnom izrazu svojevrstni Meštrovićev antipod,¹⁹ te Vanja Radauš kao krajnje ekspresivan i čak eksperimentalan u svom pristupu.

Završetkom Drugog svjetskog rata, Hrvatska se našla u krajnje specifičnoj poziciji – dijelom nove države socijalističkog uređenja, iz strahota rata isplivala je kao moralni pobjednik čiji se rani otpor fašizmu zauvijek upisao u povijest, koju je trebalo ovjekovječiti i u kamenu odnosno bronci. Neupitne vrijednosti antifašističke borbe zahtijevale su svoje mjesto u javnom prostoru čime bi se, po nebrojeni put u povijesti, umjetničkom intervencijom poslala politička poruka narodu. Na tragu suvremenog SSSR-ovskog totalitarizma i jednodimenzionalnosti, i jugoslavenska javna skulptura postaje režimska, uniformno socrealistična i sveprisutna. Nakon odlučnog raskida Jugoslavije s

¹⁸ Tonko Maroević u *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*, (ur. Igor Fisković), Zagreb: Muzejsko galerijski centar, 1997., str 304.

¹⁹ Tonko Maroević u *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*, (ur. Igor Fisković), Zagreb: Muzejsko galerijski centar, 1997., str 308.

Informbiroom 1948. godine kulturna politika mijenja se u skladu s novom državnom ideologijom koja zazire od istočnog ruskog totalitarizma i sve više se otvara progresivnom zapadu u dopuštenim okvirima socijalističkog poretka stvarajući na svjetskoj razini jedinstvenu društveno-političku atmosferu. Spomeničku hiperprodukciju „Kiposlavije“²⁰ prepoznatljivu po patetičnoj i zastarjeloj izvedbi „ne samo akademski i historicistički već gotovo manekenski i scenografski, deskriptivno i etnografski“²¹ zamjenjuje estetika i modernitet nove generacije hrvatskih kipara. Svojevoljno na razmeđu Istoka i Zapada, Jugoslavija ostaje izoliran slučaj tzv. liberalnog socijalizma koji se upravo u umjetnosti očituje na specifičan način. Javna skulptura u tom smislu postaje najvidljiviji i upravo najidealniji medij za usvajanje donekle oprečnih vrijednosti novog jugoslavenskog identiteta. Iako deklarirano antiburžoaskog svjetonazora, četrdesete i pedesete godine 20. stoljeća u hrvatskom kiparstvu obilježava mahom upravo hiperprodukcija idealizirane i kanonske skulpture, "špekulantsko snalaženje raznih nekretnih mahera"²², i općenitog ulagivanja režimu i nedovoljno likovno obrazovanoj publici koje je rezultiralo ozbiljnom krizom kriterija likovne kvalitete. Neosporno je da je među svom silom ispodprosječnih kiparskih uradaka tog perioda, dio radova etabiliranih autora poput Augustinčića ipak uspješno obilježio period (npr. *Maršal Tito* i *Nošenje ranjenika*, oba rada nastala već 1946.), dok je Kršinić, iako mahom uspješno izbjegavajući "junačke" teme držeći se apolitičnih ženskih aktova²³, također ostvario nekoliko kvalitetnih javnih plastika (*Spomenik Nikoli Tesli*, Beograd, 1955. i *Spomenik Emanuela Vidovića*, Split, 1961.). Iako oprečni u izrazu, i Augustinčić i Kršinić zastupaju svojevrsan akademizam u hrvatskom kiparstvu sredinom stoljeća sa svojom jasnom figuracijom i tradicijom na tragu Rodina i Maillola. Po potrebi naručitelja, u konkretnom jugoslavenskom primjeru - režima, stvarni talent i vizija u slučaju već renomiranih kipara poput Augustinčića, nerijetko su bili dovedeni u pitanje. Veliki projekti, poput Augustinčićeva *Spomenika Crvenoj armiji* (Batina Skela, 1947.) osiguravali su autorima mjesto u povijesti i milost političkog vrha, ali su i davali naznake velikih ideja koje su se pomalo izgubile u

20 Tonko Maroević, *Vojin Bakić*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, SKD Prosvjeta, 1998., str 11.

21 Ibid 20

22 Tonko Maroević, u *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*, (ur. Igor Fisković), Zagreb: Muzejsko galerijski centar, 1997., str 312

23 Ibid 22, str. 317

realizaciji pod utjecajem kompromisnih likovnih kriterija.

Obzirom da su megalomanski spomenički projekti četrdesetih i pedesetih bili rezervirani za velika kiparska imena, mlađi naraštaji, kako primjećuje Maroević²⁴, bili su srećom osuđeni na marginalne i manje razvikane režimske narudžbe. Upravo u tim, svojevrsnim vježbama na teme NOB-a, mladi autori stekli su naklonost režima, ali i dali nagovijestiti neke nove likovne tendencije i smjernice budućeg razvoja. Među autore mlađe generacije koji su svojim prvim iskoracima u javnu skulpturu uspješno ostvarili pravu mjeru realizma i monumentalnosti bez patetike i pretjeranog idealizma figure treba izdvojiti Kseniju Kantoci, Vojina Bakića i Kostu Angeli Radovanija, čiji je razvoj "u otkvačivanju od tradicije, u prvo vrijeme i tekao otprilike usporedno."²⁵

Ksenija Kantoci ostvarila je relativno malo javnih narudžbi s predznakom narodno-oslobodilačke tematike. Prije svega tu se ubrajaju brončane biste izražene portretnosti (*Ea Horetsky*, 1946., *Kata Pejnović*, 1949.), ali je već početkom pedesetih u svom kiparstvu napravila značajan pomak od kvalitetne, naturalističke figuralnosti k sažetim, hermetičnim formama. Kantoci se profilira na temi žene, sistematski sažimajući i reducirajući formu u narednim godinama te korištenjem terakote, drva i bronce u stvaranju ogoljenih, gotovo mračnih i nelagodnih utjelovljenja života seoskih žena²⁶.

Opus Koste Angeli Radovanija također odlikuje sažetost i zatvorene forme, ali znatno liričnijeg, i fluidnijeg izričaja. Radovima poput *Drežničanin* (1949.) i *Nada Dimić* (1947.)²⁷ dao je kvalitetan doprinos spomeničkoj produkciji tadašnjeg vrlo krutog likovnog miljea i uz Kantocijevu i Bakića najavio dolazak novih kiparskih snaga, vrijednosti i pluralizma u dosluhu sa svjetskim zbivanjima.

24 Ibid 23

25 Grgo Gamulin, *Hrvatsko kiparstvo XIX. i XX. stoljeća*, Zagreb: Naklada Naprijed, 1999., str. 401

26 Ive Šimat Banov, *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2013., str. 53-55.

27 Tonko Maroević, u *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*, (ur. Igor Fisković), Zagreb: Muzejsko galerijski centar, 1997., str. 317.

2.2.2. Velikani generacije – Vojin Bakić, Dušan Džamonja i Bogdan Bogdanović

Vojin Bakić je u spomenutom generacijskom trojcu ostavio najprepoznatljiviji potpis kada je u pitanju jugoslavenska i hrvatska javna plastika. Upravo u pothvatu legitimizacije avangardne spomeničke plastike, uspješnom djelomično i zbog kulturne klime koja je kao i politička težila pod svaku cijenu diferencirati se od sovjetske, Vojin Bakić snosi nedvojbeno najveće zasluge i teret kompromisa na uštrb umjetničke vizije. U recentnijim desetljećima, često pogrdno i politički nepodobno etiketiran kao svojevrsni dežurni Titov kipar, Bakić je ipak zaslužen za svoga života nosio titulu i uživao status iznimnog talenta i "reprezentativca" nove hrvatske spomeničke baštine. Nakon inicijalnih, školskih, socrealističkih radova poput borca u Bjelovaru iz 1946. godine, a donekle i spomenika Stjepanu Filipoviću u Valjevu, Bakić sve intenzivnije usvaja i istražuje tekovine modernizma, prije svega eksperimentirajući s kubizmom. Iako u svojoj pomalo doslovnoj portretnosti zapravo vrlo konzervativna, kontroverznu maketu za *Spomenik Marxu i Engelsu* u Beogradu odlikuje Bakićev *primjenjeni kubizam*. Prvotne skice za natječaj za *Spomenik Marxu i Engelsu* u Beogradu datiraju iz 1949. godine i mijenjaju se paralelno sa stilskim izrazom Bakića početkom pedesetih. Finalni Bakićev prijedlog za spomenik iz 1953. ipak možda najbolje dočarava razapetost stila između dugo deriviranih napetih, glatkih, ovalnih formi sintetskih vrijednosti u opreci s analitički grubim i ekspresivnim kubističkim rezovima. Bakić je izveo gipsanu maketu za spomenik koji je trebao biti visok osam metara i postavljen u samom središtu Beograda. Monumentalnost i autoritet dviju figura postignuta je upravo statičnom sintezom čvrstih, napetih i krajnje reduciranih fizionomija – Marxa kao sjedeće, ležerno raširenih nogu i dlanova sklopljenih u krilu, a Engelsa kao stojeće, prislonjene na Marxa i ruku ukriženih iza leđa. Ipak portretna prepoznatljivost svedena je na karakteristične brade i upale stroge oči izvedene u hladnom, minamiliističkom duhu Bakićeva poimanja svojevrsnog sintetičkog kubizma, kao na primjeru *Autoportreta*. Nesigurnost u stvaranju konačnog prijedloga i opći nadostatak portretnih specifičnosti te, za tadašnju kiparsku produkciju neprihvaćen minimalizam, najvjerojatnije su ponajviše

doprinijeli konačnom odbijanju Bakićeva prijedloga. Žiri, u sastavu Milana Bogdanovića, Miroslava Krleže i Josipa Vidmara, na sastanku 28. travnja 1953. zaključio je kako „skulptor nije savladao nijedan od zadataka...: problemi tkanine, mode, kroja, stila, vremena, psiholoških detalja“²⁸ uz pogrдне komentare kako je riječ o „šablonskoj maketi“ i „nabačenoj vajarскоj zamisli“²⁹. Pored kritika žirija, prijedlog za Marxa i Engelsa dodatno je odbacila i oštra javna kritika nespremna da sagleda važnost Bakićeva progresivnog pogleda na javnu skulpturu, a jedini koji je shvatio ovaj rad kao prekretnicu u jugoslavenskom kiparstvu i javno stao u obranu Bakića bio je povjesničar umjetnosti Milan Prelog. Usprkos slabijoj likovnoj kvaliteti, posebice uzevši u obzir kasnije Bakićeve radove, maketa za *Spomenik Marxu i Engelsu* predstavlja prekretnicu u poimanju javne skulpture i opće osjetljivosti na umjetničku produkciju u Jugoslaviji nakon 1960-te.



Vojin Bakić, *Poziv na ustanak*, 1946., Bjelovar



Vojin Bakić, *Spomenik Stjepanu Filipoviću*, 1960., Valjevo



Vojin Bakić, maketa za *Spomenik Marxu i Engelsu*, 1953.

Bakićevo sistematično istraživanje forme i novih materijala rezultiralo je čitavim nizom kvalitetnih, prepoznatljivih i progresivnih radova koji su se u skladu sa svjetskim umjetničkim tendencijama oslanjali na gestu, intuitivnost i liričnost pri komunikaciji sadržaja, ostavljajući dovoljno slobodnog interpretacijskog prostora da se češće obraćaju i obilježavaju univerzalne životne maksime umjesto ograničavanja na ideološke političke parole i herojstva. Nakon serije *Razlistanih formi* iz perioda

²⁸ Grgo Gamulin, *Hrvatsko kiparstvo XIX. i XX. stoljeća*, Zagreb: Naprijed, 1999., 417. str.

²⁹ Ibid 28

neposredno nakon 1958. i prvotnih naznaka, riječima Vere Horvat-Pintarić, „luminoznog lirizma“³⁰, sjajnih uglačanih metalnih površina Bakić problem svjetlosti i oblika istražuje i u ciklusu *Svjetlosnih oblika*³¹ 1963. Kada su u pitanju spomeničke plastike po kojima je široj javnosti Bakić najpoznatiji, nezaobilazni primjeri koji su (kvalitativno) obilježili javnu skulpturu Jugoslavije su danas ili zapušteni ili nepostojeći spomenici: *Spomenik pobjede u Kamenskom* iz 1968. godine (srušen miniranjem 1992. godine), *Spomenik na Petrovoj gori* iz 1982. godine (zapušten i sistematski devastiran od 1991. do danas), *Spomen-obilježje u Dotrščini* iz 1965. godine (zapušteno od strane nadležnih institucija, uz sporadične iznimke³²), *Spomen-obilježje naroda Hrvatske žrtvama u Kragujevcu* iz 1981. godine, i dr.

Linija, svjetlost i dinamika čine okosnicu *Spomen-obilježja u Dotrščini*. Apstraktni oblik nalik kristaliziranom mineralu, obliku za koji Bakić opet poseže u domenu biologije i morfologije prirode, izveden je u nehrđajućem čeliku između 1964. i 1968. godine te postavljen na ulazni plato spomen-parka Dotrščina u Zagrebu. Potpuno odustajanje od figurativnosti, iako je riječ o spomeniku pogubljenim civilima, govori u prilog Bakićeve umjetničke slobode unutar granica državne narudžbe i o konačnom raskidu s kanonima socrealističke skulpture „s licem“. Nametljivi kubični volumeni inspiracija su Bakiću i za spomen glavu *Ivana Gorana Kovačića*. Portretnost je izbjegnuta pod svaku cijenu u korist sinteze volumena kubističkih vrijednosti. *Spomen glava Ivana Gorana Kovačića* izvedena je u dvije verzije: u kamenu i postavljena 1964. u zagrebački park Ribnjak i ranija verzija od svjetlog čelika u rodnom mjestu Ivana Gorana Kovačića Lukovdolu 1963.

30 Tonko Maroević, *Vojin Bakić*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, SKD Prosvjeta, 1998., str. 42

31 Navedeni ciklus nastao u periodu od 1963. do 1968. godine u literaturi se oslovljava pod imenom *Svjetlosni oblici*, ali i *Svjetlonosne forme*. *Svjetlonosne forme* je posebno populariziran krajem 2013. godine zahvaljujući vrlo uspješnoj retrospektivi Vojina Bakića u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu koja se održala upravo pod nazivom *Svjetlonosne forme*. U popratnom katalogu kustosica retrospektive Nataša Ivančević, citira isječak intervjua s Vojinom Bakićem iz 1964. godine u kojemu sam autor spominje kako je navedenom ciklusu "nadimak" poetski dao Jure Kaštelan (s kojim je Bakić imao prilike intenzivno raditi od 1960. godine na cjelokupnoj realizaciji Spomen-parka Dotrščina, zajedno s Josipom Seisselom). Vidi Nataša Ivančević "Svjetlonoša i bik" u *Vojin Bakić: Svjetlonosne forme*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2014., str. 89.

32 Pohvalna je i inovativna inicijativa "Virtulanog muzeja Dotrščina" koji je 2012. godine pokrenuo Saša Šimpraga u okviru Documente – Centra za suočavanje s prošlošću iz Zagreba i koji je ponovno aktualizirao Spomen-park Dotrščinu kao spomenik kulture nastao prema krajobraznom rješenju Josipa Seissela, a u kojemu se uz dva Bakićeva rada, nalaze i radovi Branka Ružića, Stevana Luketića, Koste Angelija Radovanija. Vidi: <http://www.dotrscina.hr/> [8.7.2014.]

Veliki projekt za *Spomenik pobjede u Kamenskom* realizaciju je čekao punih deset godina.³³

Riječ je o svojevrsnoj sintezi vrijednosti svjetlosnih efekata nehrđajućeg čelika kao materijala koju Bakić otkriva u *Svjetlonosnim oblicima* i organske fluidne forme s kraja pedesetih. Ova neobična skulptura je sa svojih trideset metara visine iziskivala opsežne izračune statike i izdržljivosti na vremenske uvjete. Dinamika *Spomenika pobjede u Kamenskom* kao neke predimenzionirane razlistane forme utjelovljuje uzlet, snagu i konačno pobjedu, dok svojom veličinom i kompleksnim svjetlosnim efektima u prirodnom okruženju funkcionira gotovo kao topografska oznaka, ideja koju će Bakić u potpunosti realizirati na projektu za Petrovu goru.



Vojin Bakić, *Spomenik pobjedi*, 1968., Kamensko



Vojin Bakić, *Spomenik Petrova gora*, 1981., Petrova gora

Slično kao i *Spomenik pobjede u Kamenskom*, i projekt na Petrovoj gori od inicijalne skice do realizacije okupira 11 godina Bakićeva stvaralaštva (1970.-1981.)³⁴. Projekt za Petrovu goru je spoj moderne arhitekture i kiparstva koji je rađen po dizajnu Vojina Bakića, dok je arhitektonski projekt izveo Berislav Šerbetić. Dovršen tek početkom osamdesetih projekt je prošao mnoge faze

³³ <http://www.msu.hr/#/hr/20171/> [7.7.2014.]

³⁴ Snješka Knežević, *Projekt spomenika na Petrovoj gori*, Zagreb: Zavod za arhitekturu Arhitektonskog fakulteta u Zagrebu, 1980., str. 25.

promjena i prilagodbi koje je nalažala arhitektonska konstrukcija. Oblikovanje samog zdanja ipak ostaje upečatljivo karakterističan Bakićevoj kiparskoj modulaciji. U slučaju Petrove gore kao polazna točka Bakićeve umjetničke ideje jasno se čita inspiracija i nastavak istraživanja plošnih dvodimenzionalnih oblika iz ciklusa *Razrezanih površina* iz 1959. godine. Spoj plošnosti izlomljenih metalnih oplata i volumena samog arhitektonskog objekta izrodio je novi hibrid spomeničke plastike simptomatičan Bakićevom opusu po finalno organskom vegetativnom obliku. Nalik divovskom stablu zdanje na Petrovoj gori prije svega je u službi umjetnosti bilo kao skulptorsko djelo ili kao izložbeni prostor kojemu je bilo i namijenjeno.³⁵ Spomenik na Petrovoj gori, visine od gotovo četrdeset metara i postavljen na brdski masiv nadmorske visine od gotovo šesto metara, oklopljen skupim inox pločama koje je donirala karlovačka tvornica jedaćeg pribora Kordun, dominira krajolikom kao topografska oznaka i služi kao vidikovac s kojega se proteže pogled na dobar dio središnje Hrvatske i zapadne Bosne i Hercegovine. Geografske predispozicije lokaliteta učinile su ga jednim od ključnih poprišta hrvatske povijesti – 1097. godine tu pogiba jedan od posljednjih hrvatskih kraljeva Petar Svačić, kroz nekoliko narednih stoljeća Petrova gora će braniti Europu od Turaka, da bi u Drugom svjetskom ratu tu bilo jedno od ključnih partizanskih uporišta. Bakićev spomenik nije samo spomen antifašističkoj borbi već cjelokupnoj povijesti toga kraja, netaknutoj prirodi i stanovnicima koji su se, u kolektivnom duhu bratstva i jedinstva bivše države, navodno odrekli jedne dnevnice za financiranje spomenika.³⁶ Skup i veleban projekt u svoje doba bio je javni i umjetnički uspjeh i, iako se Bakić zbog mnogih tehnoloških aspekata donekle udaljio od projekta, on ostaje najpoznatiji Bakićev spomenik. Nažalost, kao i većinu Bakićevih javnih plastika, ni spomenik na Petrovoj gori nije izbjegao sudbinu devastacije i javne marginalizacije u devedesetima.³⁷

Zadnji u cjelosti izveden Bakićev spomenik je *Spomen-obilježje naroda Hrvatske žrtvama u*

35 Vidi: Slikovni materijal i arhitektonske nacрте u Snješka Knežević, *Projekt spomenika na Petrovoj gori*, Zagreb: Zavod za arhitekturu Arhitektonskog fakulteta u Zagrebu, 1980.

36 <http://lupiga.com/vijesti/zaboravljena-povijest-nekada-vazna-remekdjela-simboli-kojih-se-danas-svi-stide> [19.12.2014.]

37 <http://www.vecernji.hr/vizualna-umjetnost/petrova-gora-spomenik-sramote-468653> [24.7.2013.]

Kragujevcu.³⁸ Spomenik posvećen civilima, točnije djeci, pogubljenima u Kragujevcu u listopadu 1941. godine, osvaja natječaj 1978. godine. Vrlo jasnu simboličku i javno-političku poruku koju je nametala narudžba Bakić izvodi na sebi svojstven način i dalje izbjegavajući svaki oblik figuralnosti i portretnosti iako se radi o konkretnim imenima i povijesnim ličnostima. Niska od sedam konveksnih i konkavnih zrcala duga petnaest i visoka tri metra izvedena je od nehrđajućeg čelika i postavljena u park Šumarice u Kragujevcu 1981. godine.³⁹ Odlučivši se za mnogo slobodnija i iracionalnija strukturalna načela kako bi ostvario simboličnost tragične tematike Bakić niže sedam sfernih metalnih diskova prepoznatljivih iz vremena *Svjetlonosnih oblika*. Liričnost i prvenstvenu estetsku vrijednost gotovo pasivno organiziranih *Svjetlonosnih oblika* Bakić uspijeva preformulirati u nestabilne, ali monumentalne svjetlosne mase koje se povijaju i posreću pod težinom tjeskobne simbolike. Savršenstvo kruga i, kod Bakića inače pomno proračunatu i planiranu, estetiku refleksije deformira varirajući sfernu uvijenost i veličinu diskova koji postaju znak prekinute mladosti i dezintegracije.

Uz Bakića, značajno mjesto u opusu tzv. NOB spomenika u Hrvatskoj zauzimaju i radovi Dušana Džamonje. Za razliku od Bakića čije se sažimanje i raščlanjivanje apstraktne forme najlakše prepoznavalo kao fluidne svjetlosne ljuske organskih oblika, Džamonjine radove obilježava apstrakcija posve druge prirode. Podjednako udaljen od figuracije, Džamonja liričnost i blještavilo aluminijske zamjenjuje sirovošću materijala poput drveta, metala, hrapavo obrađenog kamena i betona i u tom smislu se zaista može interpretirati kao "apstraktni ekspresionist"⁴⁰ i predstavnik jednako kvalitetnog, ali u kontekstu senzibiliteta, posve oprečnog pravca u javnoj plastici Jugoslavije. Radovi poput *Spomenika prosinačkim žrtvama* (1960., Zagreb), a posebice *Spomenik*

38 Spomenik je u cjelosti i u skladu s idejnim rješenjem završen 1981. u suradnji s Josipom i Silvanom Seissel, a iste godine su završeni radovi na Petrovoj gori koja međutim nikada nije u potpunosti zaživjela kao utilitaran prostor prema izvornim arhitektonskim nacrtima. Idući spomenički projekt Vojina Bakića, *Spomenik Titu*, povodom stogodišnje obljetnice Titova rođenja koja se trebala proslaviti 1992. godine postavljanjem spomenika na današnji Trg Stjepana Radića u Zagrebu, nikada nije realiziran. Vidi: Zvonko Maković "Spomenička plastika Vojina Bakića" u *Vojin Bakić: Svjetlonosne forme*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2014., str. 201-211.

39 Tonko Maroević, *Vojin Bakić*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, SKD Prosvjeta, 1998., str. 44

40 Jasia Reichardt, u *Dušan Džamonja: Skulpture – crteži – projekti*, Zagreb: Kaligraf, 2001., str. 10

revolucije u Moslavini (1967., Podgarić) ili spomenika na Kozari (1972., Kozara, BiH) svojom su ekspresivnošću i monumentalnošću zasluženost postali dio kolektivne memorije i u današnje vrijeme dobrom dijelu laičke publike i građana bivše države će upravo oni biti osviješteni pri spomenu na brojne jugoslavenske spomeničke komplekse. *Spomenik prosinačkim žrtvama* u Dubravi, nastao kao daljna razrada ideje koja je obilježila ranije Džamonjine radove poput *Svite* (1959.), iznimno je sugestivan te, doslovno i preneseno, „napet rad“. Izvorno izveden u tada prepoznatljivoj Džamonjinoj tehnici, kao žičana konstrukcija s utisnutim betonom, nije dobro podnosio vremenske uvjete te je nakon nekog vremena zamijenjen aluminijskim odljevom.⁴¹



Dušan Džamonja, *Spomenik prosinačkim žrtvama*, 1960., Dubrava, Zagreb

Za razliku od većine tadašnjih autorovih skulptura, ovaj spomenik kompleksne forme razvija vertikalno, umjesto horizontalno, čime dodatno doprinosi osjećaju tenzije i dinamike. Izlomljenim konkavnim površinama koje se doimaju poput kože razapete ili nategnute oko oštre vertikalne konstrukcije šipki, Džamonja istovremeno budi tjelesnu tjeskobu prenapregnutosti površine, koja je

⁴¹ <http://www1.zagreb.hr/galerijakd.nsf/VO/56B0096A33329287C1257999004B736E?OpenDocument> [7.7.2014.]

dodatno naglašena hrapavošću, ali i osjećaj kompaktnosti, ravnomjerne opterećenosti površine koja stremljenjem u visinu ostvaruje stabilnost i neobičan unutarnji mir. Spomenik je posvećen žrtvama ustaškog režima koje su u zimu 1942. obješene o telegrafске stupove na istočnom rubu Zagreba i s tim saznanjem ova vertikalna, nepravilno mrežasta forma ostavlja još jači sugestivni dojam. S druge strane, spomenici na Kozari i Podgariću, ili bolje rečeno projekti, odnosno spomenički kompleksi, rezultat su iznimno dobre suradnje i promišljanja skulpture kroz prizmu graditeljstva i arhitekture. Njihova ekspresivnost prije svega leži u monumentalnosti u punom smislu – naime, riječ je o velikim objektima usred relativne pustoši koji očekivano dominiraju krajolikom – spomenik na Kozari koji se pruža čak 30 metara u visinu i Podgarić s jednako impresivnim dimenzijama -10x20 metara.⁴² Nešto raniji *Spomenik revoluciji u Moslavini* iz 1967. godine neobičan je iskorak iz pretpostavljenih okvira socrealističkih NOB spomenika. Svojom futurističkom i potpuno apstraktnom pojavom, zahvaljujući kojoj je uvršten u mnoge rado čitane međunarodne *online* osvrte popularne kulturne zajedno s makedonskim spomenikom Ilindenskom ustanku u Kruševu, spomenik u Podgariću zaista izgleda kao zbunjujuća vanzemaljska forma usidrena na osamljenom proplanku. Ovaj agresivno "progresivan" rad od armiranog betona i središnjeg konveksnog izbočenja obloženog reljefno obrađenim aluminijskim oplatama iznimno doslovno, gotovo u maniri popularnih stripova, ali nepogrešivo energično asocira na eksplozivnost revolucionarne borbe, ili barem pobjednički uzlet. Ipak, s praktične strane, riječ je velikom graditeljskom postignuću spomeničke baštine s obzirom na statičku kompleksnost forme ovih dimenzija i vrlo je vjerojatno kroz suradnju s građevinskim stručnjacima i arhitektima Džamonjino promišljanje većih spomeničkih projekata napredovalo. Nekoliko godine kasnije, kompleksom spomenika i memorijalnog centra Kozara, poput Bakićeve Petrove gore, Džamonja je realizirao mnogo spretniji spoj prepoznatljivog kiparskog potpisa i arhitekture. Dokumentacijski muzej se i u ovom slučaju nalazi pod zemljom, a osvijetljen je kroz središnju perforaciju nadzemnog dijela spomenika.

42 Dušan Džamonja, *Dušan Džamonja: Skulpture – crteži – projekti*, Zagreb: Kaligraf, 2001., str 421



Dušan Džamonja, *Spomenik revoluciji u Moslavini*, 1967. Podgarić



Dušan Džamonja, *Spomenik revoluciji na Mrakovici*, 1972. Kozara

Asimetričan, ali ritmičan vijenac blokova oko samog spomenika primjer je vrlo dobro projektirane *site-specific* umjetnosti, koji svojom jednostavnošću, čistoćom forme i sadržaja parira i znatno recentnijim suvremenim spomeničkim kompleksima, poput već spominjanog Eisenmanovog spomenika u Berlinu. Ritam položenih, horizontalnih blokova prenesen je i intenziviran u glavnom vertikalnom tijelu spomenika koji čini gotovo mehanički sustav, raščlambom u nekoliko prstenova poput mehaničkih zubaca koji pokreću toranj u centrifugalno kretanje ka visini. Istovremena dinamika i iznimna čistoća i monumentalnost konačnog produkta potvrđuje Džamonju kao vrsnog majstora koji "spaja u jedinstvo oblika dva trenutka koncentracije i ekspanzije"⁴³.

U nizu vrlo kvalitetnih, ali nekih i nezaboravno neobičnih, spomenika iz jugoslavenske hiperprodukcije spomeničke ere nezaobilazan je *Cvijet* iz 1966. godine na lokaciji bivšeg logora u Jasenovcu, a izveden prema idejnom rješenju Bogdana Bogdanovića i uz nezaobilaznu pomoć čitavog tima stručnjaka predvođenih Lavoslavom Horvatom⁴⁴. Spomenik je izveden u armiranom betonu i čini ga šest niša razdijeljenih betonskim zidovima u čijem dnu su oblikovani bazeni za vodu te središnji stup koji se nastavlja u razvijeni plašt cvijeta⁴⁵. Kao arhitekt s istančanim osjećajem za umjetnički izraz i autor nekoliko vrlo uspješnih i nagrađivanih spomeničkih rješenja, Bogdanović je u primjeru Jasenovca iskreno, elegantno i simbolički jasno odao počast stradalima.

⁴³ Gulio Carlo Argan (1981.), u *Dušan Džamonja: Skulpture – crteži – projekti*, Zagreb: Kaligraf, 2001., str. 162.

⁴⁴ Vidi: Zrinka Paladino, *Lavoslav Horvat – kontekstualni ambijentalizam i moderna*, Zagreb, 2013., str. 208-211.

⁴⁵ <http://www.jusp-jasenovac.hr/Default.aspx?sid=5044> [8.2.2013.]

Stilizirani kameni cvijet koji monumentalnom dimenzijom i istovremnom krhkošću raščlanjene forme komemorira kao nadgrobni spomenik, ali i optimistično raste iz pepela, jedan je od rijetkih spomenika tog perioda koji su doživjeli današnje doba i o čijoj relevantnosti svjedoči i politička funkcija koju spomenik jednom godišnje ugosti kao reliktna nekima prošlih vremena i tragedija koje ipak nije tako lako zaboraviti.⁴⁶



Bogdan Bogdanović i Lavoslav Horvat, *Kameni cvijet*, 1966., Jasenovac (foto: JUSP Jasenovac)

⁴⁶ Godišnja komemoracija i posjeta državnog vodstva Jasenovcu odvija se krajem travnja povodom obilježavanja proboja zatočenika iz jasenovačkog logora 22. travnja 1945. godine. Vidi: <http://www.jutarnji.hr/-ne-ponovilo-se--drzavni-vrh-u-koloni-sjecanja-u-jasenovcu/1188605/> [18.12.2014.]

3. Gradska javna plastika – slučaj Zagreba

Relevantna i progresivna struja druge polovine 20. stoljeća u Hrvatskoj očekivano je obilježila i urbanu spomeničku plastiku rezultirajući čitavom plejadom prepoznatljivih i danas već emblematskih prostornih simbola, posebice u većim gradovima. Uz općepoznatog Meštrovićevog *Grgura Ninskog* (1927.), urbani krajobraz Splita je u drugoj polovici 20. stoljeća obilježio, dugo godina zapušteni, a krajem 2013. godine na sreću i djelomično obnovljen, spomenik-svjetonik na Katalinića brigu, posvećen svim palim borcima i pomorcima, funkcionalna arhitektonsko-krajobrazna intervencija po projektu Ivana Carića i Paška Kuzmanića iz 1958. i popratnog reljefa u kamenu Andrije Krstulovića.⁴⁷ Zagrebački spomenički repertoar u 20. stoljeću obogaćen je za raznolik i kvalitetan opus javnih plastika poput (također Meštrovićevog) *Zdenca života*, Bakićevog *Ivana Gorana Kovačića* na Ribnjaku, *Poeziju prostora* Milene Lah u Maksimiru ili možda najprepoznatljivije od svih navedenih, Kožarićeve *Matoša* na Gornjem gradu i *Prizemljeno sunce* (na izvornoj lokaciji pješačkog otoka na Trgu maršala Tita). Pluralizam, moderne tendencije, visok stupanj likovne kvalitete koji je, posebice nakon 1960-ih, diktirao (doduše uz miminalne političke devijacije) smjer i tempo obogaćivanja javnih prostora umjetničkim inventarom često je rezultirao vrlo uspješnim spojevima kiparstva, arhitekture i dizajna, stvarajući svojevrzne suvremene funkcionalne urbane *Gesamtkunstwerke*, oplemenjujući životni prostor i svakodnevicu.

Uzevši u obzir sve navedene i prilično raznolike spomeničke primjere nastale u periodu od kasnih 50-ih do samog kraja 80-ih godina prošlog stoljeća, njihovu brojnost i rasprostranjenost, pa čak i neizostavnu i vjerojatno među tadašnjom "omladinom" omraženu praksu redovnih školskih posjeta i izleta tim i mnogim drugim spomenicima bivše države, ostaje nekoliko neodgovorenih pitanja koja se direktno tiču suvremene spomeničke plastike u Hrvatskoj od 1990. nadalje. Prije

⁴⁷ <http://www.tportal.hr/kultura/kulturmiks/302937/U-Splitu-obnovljen-antifasisticki-spomenik.html> [18.12.2014.]

nekoliko godina, u televizijskoj sezoni 2009./2010. godine, u emisiji *Drugi format*, urednice Renate Margaretić Urlić, u raspravi o sadašnjosti i budućnosti javne plastike u Hrvatskoj kiparima Petru Barišiću i Alemu Korkutu postavljeno je vrlo zanimljivo pitanje – kako je nakon tako propulzivne i kvalitetne spomeničke tradicije koja je sistematski usađivana građanima kao referenca kiparske kvalitete moguće da je ista ta publika u 1990-ima i 2000-ima bez ikakvog negodovanja prigrllila "retrohistoricistički ili retroakademski"⁴⁸ monumentalni izričaj, ispod razine bilo kakve umjetničke ili općenite kvalitativne razine?

Škakljivo pitanje konkretan odgovor nije dobilo, što je, s obzirom na pretpostavljenu političku prirodu odgovora, vjerojatno i dobra odluka u kontekstu emisije koja se bavi umjetnošću, a ne dnevnopolitičkim pitanjima. Ipak, povijest (opća, ali i umjetnosti) uči da javna obilježja nužno jesu politička pitanja, koliko i pitanja identiteta, duha vremena i umjetničke kvalitete. Kako su se političke prilike mijenjale, mijenjao se i "javni ukus", ponekad s više, ponekad s manje utjecaja iste te javnosti.

3.1. Sretni pisci i Zagreb kao pop-kulturna metropola (1970 – 1990)

Neki od najprepoznatljivijih zagrebačkih spomenika su oni zaslužnim piscima, mahom književnim velikanima 20. stoljeća – Matošu, Šenoi, Krleži, Nazoru i dr. Sretan niz za hrvatske pisce u Zagrebu, obilježen likovnim tenedencijama suvremenosti, počeo je s Bakićevim spomenikom Ivanu Goranu Kovačiću podignutom 1964. godine u parku Ribnjak. Povratkom figuracije na kiparsku scenu spomenici piscima dobivaju "prepoznatljivije" obrise, oslanjajući se na naturalističke kvalitete fizionomije pojedinog književnog subjekta te u tom pogledu najznačajniji trag je ostavština autora iz grupe Biafra, odnosno njezinog kiparskog trojca Gračan – Petrić – Vuco. Stjepan Gračan, kao "najkonzervativniji" među trojicom očekivano broji i najviše javnih plastika od čega su čak tri posvećene književnicima. *Vladimir Nazor* je spomenik postavljen 1972. godine u

⁴⁸ Renata Margaretić Urlić, <http://pogledaj.to/arhitektura/kontranarodnjacki-spomenik/> [20.10.2010.]

parku Tuškanac koji sa svojih 3,5 metra visine rezultira dojmljivom, pomalo ekspresionističkom figurom koja se odlično uklopila u krajobraz. Bista *August Cesarec* u Tkalčićevoj 35, također u bronci, postavljena je 1979. dok je možda najprepoznatljivija, najvećim dijelom zbog frekventne lokacije, *Marija Jurić Zagorka*, postavljena na početku Tkalčićeve ulice 1991. godine.⁴⁹ Još jedan prepoznatljiv gradski književnik "u prolazu" je *Tin Ujević* Mire Vuće⁵⁰, postavljen 1991. u Varšavskoj, koji usprkos nezgrapnom i krajnje nepotrebnom kamenom postamentu, dobro funkcionira u gradskoj vrevi donedavne pješačke zone.



Spomenici piscima u Zagrebu - Stjepan Gračan: *Vladimir Nazor* (1972.) i *Marija Jurić Zagorka* (1991.)
Miro Vuco *Tin Ujević* (1991.); (sve fotografije: I.J.)

Ratko Petrić, s druge strane, osim što slovi za najkontroverznijeg člana spomenutog trojca, Zagreb nije zadužio spomenikom književnika, već filmaša – *Charlija Chaplina* (1983.), postavljenog ispred nekadašnje Kinoteke u Kordunskoj ulici također se uvrštava u jednu od omiljenijih zagrebačkih brončanih pojava koja je nakon zatvaranja Kinoteke život nastavila na novoj lokaciji ispred kina Tuškanac gdje je premještena 2008. godine. Konceptualno znatno zahtijevniji, ali ništa manje prepoznatljiv spomenik slikaru Josipu Račiću ispred Osnovne škole Josip Račić na Srednjacima

49 U siječnju 2012. godine *Marija Jurić Zagorka* zamjetno je devastirana nakon što joj je nepoznati počinitelj/i otrgnuo kišobran koji je bio sastavni element spomenika. Vidi: <http://www.vecernji.hr/zg-vijesti/devastiran-spomenik-marije-juric-zagorka-u-tkalcicevoj-ulici-362605> [6.3.2013]

50 Miro Vuco je prije nekoliko godina bio osobni odabir tadašnjeg gradonačelnika grada Osijeka, Ante Đapića, za izradu spomenika Anti Starčeviću koji je bio i konačan rezultat ispolitiziranog i poništavanog natječaja odnosno odbijanja provnagrađenog rada odabranog od strane struke na službenom natječaju. Vidi <http://www.jutarnji.hr/template/article/article-print.jsp?id=151159> [15.6.2012.]

Petrić je realizirao 1980. godine prema konceptu "tek napuštenog slikarskog ateljea"⁵¹, koji svoju specifičnost i inventivnost crpi iz realizma okoliša kojemu nedostaje ljudski lik kome je spomenik posvećen. Ipak Petrić u povijesti zagrebačke javne plastike ostaje iznimna pojava prije svega zahvaljujući jedinstvenom projektu koji je pokrenuo i prvi put predstavio na *Zagrebačkom salonu* 1985. godine – Aleja skulptura na savskom nasipu. Iako je početak realizacije Aleje skulptura počeo tek 1990. godine upravo s postavljenjem Petrićeve skulpture *Kapi*, u narednih 10-ak godina u sklopu Aleje skulptura realizirano je još devet skulptura priznatih hrvatskih autora: Marije Ujević-Galetović *Trkač* (postavljen 1995. god), Miro Vuco *Kamen temeljac* (postavljen 1996. god.), Stjepan Gračan *Žabinjak* (postavljen 2000. god.), Milena Lah *Kotač vremena* (postavljen 2000. god.), Branko Ružić *Mačka* (postavljena 2001. god.), Mladen Mikulin *Čovjek s kolutom* (postavljen 2003. god.), Zvonimir Lončarić *Putokaz* (postavljena 2006. god.), Šime Vulas *Dvoje* (postavljena 2007. god), Dora Kovačević *Tok* (postavljena 2010. god.).⁵² Navedenih deset radova zaključilo je prvu fazu realizacije Aleje skulptura dok je druga faza započeta 2011. godine postavljanjem skulpture Ivana Kožarića *Ruka* i najavom budućeg postavljanja skulptura još jedanaestorice autora: Zlatka Boureka, Stanka Jančića, Ante Kuduza, Vojina Bakića, Dušana Džamonje, Koste Angeli Radovanija, Ivana Lesiaka, Josipa Diminića, Slavomira Drinkovića, Petra Barišića i Peruška Bogdanića.⁵³ Već postojeća prva faza pokazala se specifičnom i prijeko potrebnom intervencijom u zapušteni dio gradskog tkiva, koji je ovim putem uz rekreaciju izborio i prostor za opuštanje, dječju igru i suvremeno likovno osvajanje prostora.⁵⁴ Do realizacije druge faze Aleje skulptura, i u nadi da do njenog dovršetka neće morati proći dvadeset godina, Zagreb ima stalni javni postav skulptura koji služi kao presjek jedne generacije hrvatskog kiparstva.

51 Ratko Petrić, Zagreb: Akademija likovnih umjetnosti, 2007., str. 235.

52 Ana Sopina, Jasenko Horvat, "Perivoji skulptura u Zagrebu", u *Prostor – znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam*, Zagreb: Arhitektonski fakultet, 2011., br. 19, str. 421.

53 <http://www.hdlu.hr/2012/05/pozivnica-na-javno-predstavljanje-skulptura-akademskih-kipara-dore-kovacevic-i-ivana-kozarica/> [7.9.2013.]

54 Vrlo slična intervencija u gradsko tkivo uspješno je realizirana 1987. godine u sklopu sportskog centra Mladost povodom obnove i izgradnje sportskih objekata za potrebe održavanja Univerzijade, a sam projekt pod naslovom "Mladi kipari za Univerzijadu" rezultirao je postavljanjem sljedećih skulptura u sklopu Parka skulptura Mladost: *Plesačica* (Goran Štimac), *Stablo* (Ratko Petrić), *Žena* (Branko Milenković), *Finale* (Tomislav Ostojica), *Svjetlost* (Dora Kovačević), *Kiklop* (Ante Rašić), *Mladost* (Žarko Tomazetić) i *Veliki pauk* (Branko Lepen). Vidi Ana Sopina, Jasenko Horvat, "Perivoji skulptura u Zagrebu", u *Prostor – znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam*, Zagreb: Arhitektonski fakultet, 2011., br. 19, str. 416-427.



Aleja skulptura na savskom nasipu, slikovni prilozi prema godini postavljanja – Ratko Petrić *Kapi* (1990.), Marija Ujević-Galetović *Trkač* (1995.), Miro Vuco *Kamen temeljac* (1996.), Stjepan Gračan *Žabnjak* (2000.), Milena Lah *Kotač vremena* (2000.), Branko Ružić *Mačka* (2001.), Mladen Mikulin *Čovjek s kolutom* (2003.), Zvonimir Lončarić *Putokaz* (2006.), Šime Vulas *Dvoje* (2007.), Dora Kovačević *Tok* (2010.), Ivan Kožarić *Ruka* (2011.)
(sve fotografije www.zagrebački.info)

Upravo je Ratko Petrić u svojoj prvoj fazi Aleje skulptura okupio neke od autora čiji su radovi zagrebački spomenički pejzaž ipak djelomično spasili od prosječnosti, neprimjerenog historicizma i retrogradnih tendencija – Mariju Ujević-Galetović i Ivana Kožarića. Opus Marije Ujević-Galetović tematski i formalno je zbir eklektičnih i heterogenih utjecaja i obilježja koja usprkos svim svojim različitostima zajedničku crtu nalaze u preciznoj i uvijek savršeno "finiširanoj" izvedbi koja i potencijalno konzervativnu ili arhaičnu srž pojedine skulpture olako ovija suvremenim duhom. Iako uz svjesno pretjerivanje Ive Šimata Banova koji Ujević-Galetović u kontekstu hrvatskog modernog kiparstva uspoređuje s Poussinom, s daljnim objašnjenjem usporedbe teško se ne složiti: Marija Ujević-Galetović doista se može doživjeti kao "klasičar usred postmodernističkoga eklektičkoga baroka"⁵⁵. Već sredinom 1970-ih Ujević-Galetović počinje s istraživanjem i koncipiranjem jednog od svojih najpoznatijih spomenika – Miroslavu Krleži. U slučaju Miroslava Krleže Ujević-Galetović se oslanja na dominantnu fizionomsku crtu subjekta, u ovom konkretnom slučaju nešto manje laskavu, ali ništa manje prepoznatljivu pojavu gotovo gojaznog Krleže, do čije je konačne realizacije u vidu spomenika na Dubravkinom putu trebalo proći gotovo trideset godina – spomenik je na današnje mjesto postavljen 2003. godine.



Marija Ujević-Galetović, *Miroslav Krleža* (2003.) i *August Šenoa* (1988.); (fotografije: I.J.)

⁵⁵ Ive Šimat Banov, *Marija Ujević-Galetović*, Kontura, Zagreb, 2007. god., str. 138.

Nažalost, na istom se spomeniku demonstrirala i besmislena praksa repliciranja dobrog rada na dobroj lokaciji za druge gradove i za lokacije koje nisu ni približno jednako dobro promišljene, odnosno ne omogućavaju skulpturi da dođe do ikakvog izražaja⁵⁶. Marija Ujević-Galetović autorica je i manje zamjetnog spomenika zagrebačkom šansonijeru i skladatelju Vlasi Paljetku koji je 1989. postavljen u prolazu Neboder u centru grada, a danas najčešće zaklonjen neprimjerenom terasom obližnjeg kafića koja se oko njega prostire. Ipak, najuspješniji spomenik Ujević-Galetović je svakako spomenik *Augustu Šenoi* na križanju Vlačke i Branjugove, postavljen 1988. godine koji uspješno, gotovo nezamjetno obitava na gradskom otočiću unutar prometne vreve, naslonjen na oglasni stup promatrajući puls rodnoga grada. Marija Ujević-Galetović se sedamdesetih godina aktivno posvetila još jednom prepoznatljivom književnom velikanu – A.G. Matošu koji se pokazao se kao idealan subjekt za vježbanje apstraktne forme u kontekstu prepoznatljive fizionomije pisca – izduženog lica, upalih očiju i naglašenih obrva i brkova koji su postali zaštni znak cijenjenog pisca. Prve biste Matoša Ujević-Galetović radi već 1976., a do 1980. i dinamične cijele figure, međutim Matoša će u kolektivnu spomeničku svijest uvesti Ivan Kožarić.

Malo tko će sporiti oko kvalitete, inovativnosti i opće javne prihvaćenosti Kožarićevog *Matoša* koji se, zajedno sa svojom klupicom, očekujući društvo prolaznika, na Strossmayerovo šetalište smjestio 1978. godine. Prepoznatljivo *kožarićevski* duhovit, komunikativan, karikaturalan i respektabilan istovremeno, Matoš je omiljena lokacija za fotografiranje, turistima i „lokalcima“ u podjednakoj mjeri, pa i meta mlađahnim vandalima koji ga sistematski pokušavaju obilježiti grafitima ili dodatnim "likovnim" intervencijama. Ono što Matoša izdiže iz prosjeka jest lakoća s kojom ovaj spomenik podnosi i simpatije i devastacije svojih sugrađana – svojom apsolutnom komunikativnošću, odnosno slobodnim sjedećim mjestom do sebe, direktno poziva prolaznike na interakciju bilo kojeg tipa.

Kožarić se u svom opusu uspješnih javnih plastika ističe i po *Prizemljenom Suncu* koje je izvorno 1971. godine postavljeno na pješačkom otoku na križanju Trga maršala Tita i Frankopanske

⁵⁶ Konkretni primjeri replike *Krleže* u Opatiji i Osijeku, gdje su u oba slučaja podignuti na previsoke postamente i nisu ostvarili nikakvu smislenu komunikaciju s prostorom u koji su smještene.

ulice⁵⁷. Uskoro je s te lokacije i uklonjeno zbog svojevrsnog učinka šoka na širu javnost⁵⁸, a suvremeni Zagreb je spomenik ponovno prigrio 1994. smjestivši ga u Bogovićeve ulicu, gdje nažalost spomenik nije i nema prilike "disati" jer je prostor jednostavno presužen za njegov puni doživljaj, a svojevrsni teror okolnih terasa koje se otkrivaju kao glavni neprijatelj zagrebačkih spomenika, nema potrebe dodatno ni napominjati.



Javne skulpture Ivana Kožarića u Zagrebu: *Matoš* (1978.), *Prizemljeno Sunce* (postavljen na današnju lokaciju 1994.), *Crveni znak* (postavljen na današnju lokaciju 2013.); (fotografije: I.J.)

Godine 2010. ponovno je aktualizirana tema potencijalne izvedbe Kožarićevog radikalnog prijedloga⁵⁹, skulpture *Nazovi ju kako hoćeš* koja je također inicijalno predložena u sklopu sekcije Prijedlog⁶⁰ Zagrebačkog salona 1971. godine. Javni interes i ponovno razmatranje *Nazovi ju kako hoćeš* implicira da je Zagreb očigledno konačno prigrio Ivana Kožarića kao umjetnika čiji radovi doista mogu promijeniti vizuru grada nabolje. Tako je 2013. na mjesto nekadašnjeg ispodprosječnog *Ljudevita Gaja* Tome Serafimovskog postavljenog 2008. godine, a u međuvremenu preseljenog na

57 Saša Šimpaga, *Zagreb, javni prostor*, Porfirogenet, Zagreb, 2011., str. 124.

58 Kožarićev rad je predložen u okviru Eksperimentalne sekcije, odnosno sekcije Prijedlog, 6. Zagrebačkog salona, a "Prizemljeno sunce" je postavljeno na navedeno križanje po izričitoj želji autora. Reakcije javnosti su bile neočekivane čak i za samog autora, a negativni stav javnosti je eskalirao kada je skulptura zapaljena. "Paljenje "Sunca" 1971. godine danas se općenito drži prvim paležom umjetničkog djela u poslijeratnom Zagrebu, činjenicom bez presedana u tadašnjoj hrvatskoj kulturi." Ivan Kožarić, intervju u *Quorumu*, br. 2, Zagreb, 1992.

59 <http://www.jutarnji.hr/spremni-smo-za--dobrog-duha--na-ulicama-zagreba/874538/> [15.9.2011.]

60 U sklopu sekcije Prijedlog, prvu put uvedene u sklopu 6. Zagrebačkog salona 1971. godine, predloženi su ali i realizirani mnogi spomenici od kojih neki i danas hrvatske gradove oplemњуju u likovnom smislu – *Charlie Chaplin* u Zagrebu i *Stablo* u Velikoj Gorici Ratka Petrića, *Dječak* Tomislava Ostoje, *Skulptura-fontana* Nikole Koydla u Novom Zagrebu, *Poezija u prostoru* Milene Lah u parku Maksimir u Zagrebu, i dr. Vidi Ive Šimat Banov, *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2013., str. 743.

pročelje obližnjeg ugostiteljskog objekta, postavljen Kožarićev *Crveni znak* (1969.) koji usprkos svojim zrelim godinama nimalo ne gubi na suvremenosti, a na vrlo frekventnoj i sada još vibrantnijoj pješačkoj zoni ipak ukazuje na postepeno sazrijevanje kulturne politike Grada Zagreba, ili barem budi nadu u isto.

3.2. Skromnost produkcije ili politika destrukcije 1990-ih

Ratne prilike, iz posve objektivnih, prije svega ekonomskih razloga, onemogućuju umjetničku produkciju, ali nažalost daju povoda i rađaju potrebu za novim spomen obilježjima. U duhu nastalih povijesnih okolnosti, Domovinski rat i njegovo nasljeđe nužno se moralo razlikovati od svega što mu je prethodilo, a funkcija javne spomeničke plastike je opet postala politička, često s dubioznim revizionističkim impulsom. U burnim ratnim godinama nažalost, ali ne i posve iznenađujuće, aktivnosti vezane uz spomeničku plastiku svodile su se pretežno na rušenje postojećih spomenika. Usprkos učestalim apelima struke, čak i čitavim izdanjima stručnih časopisa posvećenih zaštiti kulturne baštine u ratnim zonama poput *Radova Instituta za povijest umjetnosti* 17/1 (1993) *Spomenici u ratu*, stradanja umjetničke baštine u ratu bila su značajna i gotovo nemoguća za zaustaviti. Kao da ratni gubici nisu bili dovoljni, još sramotnijom povijesnom činjenicom pokazala se praksa sistematskog nastavljanja nasilja nad "nepodobnom" javnom skulpturom. *Rušenje antifašističkih spomenika u Hrvatskoj: 1990- 2000.* je publikacija koja u svom detaljnom popisivanju nastale ratne i poratne štete na specifičnom korpusu spomeničke baštine Hrvatske, navodi čak 2,964 namjerno srušena antifašistička spomenika i spomen obilježja samo u istraženom periodu od 10 godina⁶¹. Rušenje i opća zapuštenost tj. zanemarivanje antifašističkih spomenika od strane nadležnih tijela javne uprave nastavlja se i do današnjih dana, pretvarajući sramotnu povijesnu epizodu uništavanja, donekle razumljivu u kontekstu "nenormalnih vremena", u poraznu, ali postojanu praksu novijeg hrvatskog poimanja vlastitog kulturnog identiteta. O metodama i

⁶¹ *Rušenje antifašističkih spomenika u Hrvatskoj 1990-2000*, 2. izdanje s dodatkom, gl. ur.: Juraj Hrženjak, Zagreb, 2002., str. 12

praksama cenzure sa svrhom reinterpretacije povijesnog identiteta kroz likovne umjetnosti u proteklih dvadesetak godina zanimljiv istraživački interdisciplinarni projekt osmislili su i proveli Ivana Hanaček i Ivan Klisura pod nazivom "Tajne izložbe – Istraživanje cenzure u vizualnim umjetnostima nakon 1989. godine". Rad ukazuje na praksu ophođenja prema naslijeđenoj spomeničkoj plastici u Hrvatskoj i opću praksu ideološke cenzure koja je najbliža revolucionarnom ikonoklazmu. U širem kontekstu hrvatske povijesti 20. stoljeća, radikalni raskidi s prošlošću koji su obilježili prijelomne godine poput 1918., 1941., 1945. i nakon 1990. godine, a nepogrešivo su se manifestirali i kroz odnos prema javnoj spomeničkoj skulpturi, najkonciznije se mogu tumačiti kao kontinuitet diskontinuiteta.⁶²

Prije no što su konačno stvoreni uvjeti za re-evaluaciju tradicije i recentne prošlosti kroz suvremenu likovnu produkciju i neposredno nakon, ali i tijekom, simboličkog i fizičkog brisanja sjećanja i ideologije nedavne prošlosti spomenička plastika se, na često manje uspješne načine, održavala na životu. Očekivani pad produkcije u ratnim godinama i neposrednom poraću, najvećim dijelom uzrokovan nedostatkom financija, a nipošto nedostatkom motiva za spomenička obilježja, utoliko je imao tragičniji odjek kada se uzme u obzir koji radovi su se na "nemilosrdnom tržištu" izborili za konačnu realizaciju. Devedesete su teškim političkim bojama neizbrisivo obilježile spomeničku produkciju. Istom metodom kojom su se služili i prošli režimi, čiji su se spomenici sada sistematski pretvarali u ruševine ili staro željezo, i novije hrvatsko vodstvo iskoristilo je spomenike, spomen obilježja, ploče i plakete za ustoličenje novog hrvatskog identiteta s temeljnom tezom apsolutne suprotnosti svemu što je do početka devedesetih bila okosnica društvenog uređenja. Ionako ograničena javna sredstva usmjerena na kulturu usmjerivana su u "tradicionalne hrvatske" kulturne proizvode poput folklora, a esencijalna moć javne skulpture usmjerena je u obilježavanje čitavog niza "hrvatskih otaca" i hiperprodukciju spomen obilježja upitne likovne vrijednosti i nerijetko grotesknih skulptorskih tvorevina.

⁶² Ivana Hanaček, Ivan Klisura, *Tajne izložbe – Istraživanje cenzure u vizualnim umjetnostima nakon 1989. godine*, Zagreb, 2010., str. 11.

3.3. Metropola u re-invinciji (prva polovina 1990-ih godina)

U pokušaju pobrojavanja ili kritičke analize opsežnog opusa spomenika i spomen obilježja s tematikom Domovinskog rata nastalih u turbulentnim devedesetima, i stručnjaci i malo "likovno potkovaniji" znatiželjnici gotovo sigurno će naići na neiscrpan izvor estetski upitnih ili čak otvoreno neprimjerenih kamenih, metalnih i kombiniranih hibrida koje osim financijskim ulaganjima u svoj nastanak u promatraču ne bude nikakav oblik pijeteta prema žrtvama kojima su nominalno posvećeni. Simptomatičan za spomeničku produkciju devedesetih je dakako Zagreb, koji je pored neosporno najzahvalnije financijske situacije i na političkom polju morao pokazati primjerom što se očekuje od suvremene umjetnosti općenito. Ostatak države, još pod prevelikim teretom ratnih zbivanja i objektivno većih briga, ograničio je svoje umjetničke ambicije na jednostavne čitke forme koje češće funkcioniraju kao spomen obilježja, a ne javne plastike s naglašenom likovnom komponentom. Sporadični slučajevi podizanja spomenika u ratnim godinama najčešće su realizirani prema direktivi i/ili narudžbi državnih institucija iz reprezentativne središnjice, Zagreba⁶³. U tom smislu, Zagreb u devedesetim godinama objedinjuje sve pohvalne i manje pohvalne kulturne tendencije ratnog i poratnog perioda – postaje metropola koja se na očigled mijenja sukladno političkim, socijalnim i kulturnim mijenama čitave novonastale države, a ne samo svoje uže jurisdikcije. Neki primjeri noviteta u urbanom pejzažu Zagreba sa samog početka devedesetih svojim su simboličkim nabojem provocirali intenzivne i nerijetko oprečne reakcije javnosti. Nezaobilazni moment koji kroz prizmu kulturnog identiteta metropole gradi i politički legitimitet nove Hrvatske je svakako ponovno postavljanje spomenika banu Josipu Jelačiću na glavni zagrebački trg. Politički motivirano uklanjanje spomenika, ili suvremenim rječnikom "taj ikonoklastički čin, omiljen svim revolucionarnim/prevratničkim režimima"⁶⁴ u kolovozu 1947. godine i brisanje jednog povijesnog identiteta u svrhu stvaranja novog, nakon prvih višestranačkih

63 Primjer Spomenika Josipu Joviću na Plitvicama, 1994. god.

64 Ljubomir Antić, "Povratak bana" u *Vijencu*, br 407, 9.10.2009.

izbora 1990. godine poslužilo je kao praktičan motiv i prilika za uspostavu novog kulturno-političkog smjera države u nastajanju. Spomenik banu Jelačiću, hladan i krut, riječima Grge Gamulina "retoričan" i "premalo romantičan"⁶⁵ autorski rad bečkog "dvorskog kipara" Antona Dominika Fernkorna iz 1866., inicijalno je nastao kao gesta zahvale za pomoć pri gušenju građanskih ustanaka u Mađarskoj i Beču 1848. od strane hrvatske vojske pod vodstvom bana Jelačića. Iste godine je današnji trg preimenovan⁶⁶ u čast još vrlo živućeg i aktivnog bana Jelačića, a njegov spomenik je ponovno postavljen na glavni zagrebački trg 16. listopada 1990. godine, uz prigodnu promjenu orijentacije, na opće javno odobravanje i euforiju. Na stranu zakulisna politička „prepucavanja“ između tadašnjeg višestranačkog političkog miljea (koje Ljubomir Antić i navodi u *Vijencu*), razdragana masa ljudi na svečanom otkrivenju ponovno postavljenog spomenika Banu, vjerojatno nije ni pomišljala da ovim "ispravljanjem sudbinske nepravde" započinje novi niz "ikonoklastičkih činova". Neki projekti nisu pak naišli na jednako odobravanje naroda, a ostavili su značajan trag na izgled suvremenog Zagreba. Izgradnja prvog zagrebačkog šoping centra⁶⁷, Importane Centra, započeta 1993. godine, kojim se provela i nužna regulacija Glavnog kolodvora za javni promet, bila je predmet poprilično glasnog javnog negodovanja. Iako nije riječ o spomeničkoj plastici ili kulturnom identitetu grada, izgradnja prvog hrvatskog luksuznog trgovačkog centra u jeku ratnih zbivanja kada temeljna ljudska solidarnost očekuje od Zagreba kao metropole da svoju energiju i novac preusmjeri na ublažavanje posljedica konstantnog priljeva izbjeglica i ublažavanje ratnih ožiljaka na gradskim ulicama i stanovnicima, označila je novi smjer u kulturnom razvoju grada. Zahvaljujući upravo tom smjeru koji u svojim začecima nije naišao na odobravanje šire javnosti, nepunih 15 godina kasnije Zagreb će biti premrežen građevinama istog sadržaja i arhitektonske tipologije, koji u ekstremnim i jednako medijski eksponiranim slučajevima poput slučaja Varšavska i Centar Cvjetni, postaju opasni presedani i egzemplarni primjeri favoriziranja financijskog kapitala nad kulturnim te jednosmjerne komunikacije gradskih institucija.

⁶⁵ Grgo Gamulin, *Hrvatsko kiparstvo XIX. I XX. stoljeća*, Zagreb: Naprijed, 1999., str. 16

⁶⁶ *Spomenici i fontane u gradu Zagrebu*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Gliptoteka :Grad Zagreb, Gradski zavod za zaštitu spomenika kulture i prirode, 2007., str. 246

⁶⁷ Martina Jakovčić, Dubravka Spevec, "Trgovački centri u Zagrebu" u *Hrvatski geografski glasnik*, 66/1, 47-66 (2004.), str. 49

3.4. Nesretni velikani i oci domovine (druga polovina 1990-ih, 2000-te)

U uskom prostoru namijenjenom za likovnu redefiniciju grada Zagreba u devedesetima problematične odluke i prostorne intervencije relativno tiho su se provukle ispod radara javnog negodovanja, rezultiravši poprilično kaotičnim i strukovno nedosljednim repertoarom zagrebačke javne plastike. Saša Šimpraga, u odličnoj knjizi *Zagreb, javni prostor*, detektira 1994. godinu kao početak intenzivnije spomeničke aktivnosti u Zagrebu povezujući je uz nasilnu historizaciju i uniformizaciju užeg gradskog središta, počevši s postavljanjem pseudo-povjesnog gradskog imobilijara⁶⁸ u vidu svjetiljki, klupa i sl. Pored (ponovnih) postavljanja Kožarićeva *Prizemljenog sunca* na skučen i neprikladan prostor u Bogovićevoj i Goldonijevog *Ženskog torza* (1973. godina, a na današnju lokaciju postavljen 1995. godine) na nespretnom postolju na ugao Kurelčeve i Jurišićeve, iste godine je započeta i nesretna tradicija postavljanja spomenika zaslužnim pojedincima u istoimene ulice ili trgove. Prva intervencija u tom nizu je spomenik Grgi Martiću u Martićevoj ulici, koja je uz postavljanje statičnog, tromog i likovno slabog spomenika trećinu postojećeg parka u najužem gradskom središtu zamijenila za popločenje i beton. U skladu s tada ustanovljenom praksom ogoljavanja i uniformizacije okoliša kao i otvorenog ignoriranja potreba gradskog stanovništva izjednačavanjem nomenklature trga/ulice sa spomenikom koji je na njemu, nastao je čitav niz krajnje promašenih intervencija u ionako ograničen prostor starog gradskog središta. *Marko Marulić* na Marulićevom trgu, *Jozef Antall* u Antallovoj ulici u Novom Zagrebu, *Gjuro Deželić* u Deželićevoj, *Dražen Petrović* na "trgu" Dražena Petrovića, *Ljudevit Gaj* u Gajevoj, i očiti slučaj kršenja volje samog autora – preseljenje *Nikole Tesle* u Teslinu ulicu, primjeri su spomenika koji su ili toliko zastarjeli i onemoćali u likovnom izrazu da uopće ne zaslužuju biti ukomponirani ni na koji način u tkivo suvremenog grada, ili ako su i kvalitetne plastike u pitanju, bivaju smještene na posve neprikladne površine koje ih ili zagušuju i čine smetnjama u pješačkom

68 Saša Šimpraga, *Zagreb, javni prostor*, Zagreb: Porfirogenet, 2011., str 128

prometu ili ih posve negiraju svojom prostranošću i sadržajnim kontekstom.



Neprimjereno smještanje spomenika na istomene trgove/ulice:

Vlade Radas *Marko Marulić* (1999.), Ivan Meštrović *Nikola Tesla* (1956.; na današnju lokaciju postavljen 2006.), Mladen Mikulin *Grgo Martić* (1994.)

Konačni rezultat takve nasilne prakse javne uprave su besmisleni i/ili groteskni spomenici zaslužnim velikanima koji u prosječnom prolazniku rijetko evociraju uspomenu ili zasluge dotičnog okamenjenog zaslužnika. Povodom 900 godina Zagreba 1994. godine podignut je spomenik i Većeslavu Holjevcu, naravno na Aleji Većeslava Holjevca, rad Zvonimira Gračana prema idejnom rješenju Branka Silađina. U pitanju je donekle uspješna intervencija u javni prostor koja odaje počast gradonačelniku koji je zaslužan za opsežni urbanistički projekt Novog Zagreba. Iako je sam kip podosta robustan i grub, simbolika omiljenog gradonačelnika koji sigurno korača u smjeru Novog Zagreba ostaje jasna i prepoznatljiva te funkcionira kao zanimljiv toponim na ulazu/izlazu iz starog Zagreba. Nešto sjevernije u aksi, istim povodom podignut je piramidalni obelisk u Ulici bratske zajednice, također po projektu Branka Silađina. Kontroverzan, osporavan od politike i javnosti⁶⁹, spomenik je unatoč pretpostavkama i insinuacijama o njegovom preseljenju u posljednjih 20-ak godina postojanja, i dalje na istom mjestu te još dodatno "arhitektonski i krajobrazno uokviren" cvjetnim gredicama i još kontroverznijom intervencijom tzv. Bandićevih fontana, koje su najrecentiji primjer samovolje gradskog vodstva i netransparentne potrošnje javnog novca u

69 <http://www.tportal.hr/vijesti/hrvatska/166549/Policija-uklonila-raspelo-s-masonske-piramide.html> [7.7.2014.]

predizborne svrhe.⁷⁰



Aksa Ulica hrvatske bratske zajednice: Zvonimir Gračan *Večeslav Holjevac* (1994.), Branko Siladin *900 godina Zagreba* (1994.), Helena Paver-Njirić tzv. „Bandićeve fontane“ (2012.)
(sve fotografije preuzete s www.zagrebacki.info)

⁷⁰ <http://www.vecernji.hr/zg-vijesti/snima-izgradnju-od-prve-lopate-bandiceve-fontane-jos-skuplje-483201> [7.7.2014.]

3.5. Spomenici s tematikom Domovinskog rata i crkvenih ličnosti (Zagreb i okolica)

Zagrebačka praksa obilježavanja Domovinskog rata najvećim dijelom se može opisati kao koncentriran zbir praksi manjih hrvatskih mjesta koja su, najčešće zbog ograničenih financija, svojim poginulima dizali spomen ploče, umjesto produkcijski i interpretacijski zahtjevnijih kiparskih rješenja u formi klasičnog spomenika. U Zagrebu, manje više svaka gradska četvrt ili javna institucija, od općinskog ureda do škola, ima spomen ploču palim braniteljima, što je dobrim dijelom i najiskrenija i najponiznija metoda javnog pijeteta – ona u datim okolnostima funkcionira kao najbliži rod konceptu *opomenika*⁷¹ kojeg je Sonja Leboš vrlo spretno, služeći se njemačkim primjerom, razlikovala od spomenika. Nažalost, inzistiranjem na impozantnijim obilježavanjima u vidu tradicionalnog poimanja spomenika, najčešći rezultat površnog, kvantitativnog umjesto kvalitativnog pristupa jest jednako površan, banalan i estetski neugodan spomenički inventar. Misao vodilja "što skuplji materijal to bolji spomenik" u tom smislu čini se opće raširen – ni u literaturi ni na terenu nije izgledno pronaći spomenik palim braniteljima izveden u drvetu (kao materijal koji bi implicirao tradicionalnost, povezanost sa zemljom, smrtnost i izražajnu taktilnu vrijednost) ili betonu (kao suvremenim materijalom lakim za modeliranje koji također pruža mnogobrojne tehnike obrade). *Spomenik hrvatskim braniteljima* na Meštrovićevom trgu u zagrebačkom naselju Zaprude, Miroslava Šuteja, postavljen u prosincu 1999. godine, sazdan je od dvanaest nepravilno odrezanih stubova, koji simboliziraju 12 palih zaprudskih bojovnika⁷², izvedenih od naizmjeničnih kocki crvenkastog i sivog granita, odnosno poprilično banalne emanirajuće šahovnice, uz dodatak spomen ploče u obliku grba/štita, sa reljefom manjeg grba i uz dodatak potpuno besmislenog inox križa s lijeve strane spomenika (za koji uopće nije jasno je li dio samog spomenika ili slobodni dodatak lokalne zajednice), zasigurno nije na popisu reprezentativnih ostvarenja ovog najvećim dijelom uspješnog autora. Svatko tko je u zadnjih deset godina prošetao parkom Stara Trešnjevka i susreo se

71 <http://1postozaumjetnost.wordpress.com/interviews/> " [23.10.2013] Objavljeno u Novostima od 19. listopada 2012. pod naslovom "Homo universalis u epohi zgrtanja - intervju s kustosicom izložbe Ukleti neimar u Gliptoteci, Sonjom Leboš": "To je zapravo *Mahnmal*, jer njemački jezik razlikuje *Mahnmal*, doslovni prijevod bio bi opomenik, i *Denkmal*, što je ekvivalent našem spomeniku. Mislim da u regionalnim kulturama nedostaje više *opomenika*. "

72 http://www.udhos-zagreb.hr/stariweb/galerija_pages/spomenici.htm [24.10.2013]

sa spomenikom *Hrvatsko stablo* – *spomenik poginulim i umrlim hrvatskim braniteljima Trešnjevke* (2003.), čije i samo ime govori o kojem stupnju opće (lingvističke, a i druge) konfuzije i kakofonije je riječ, našao se u direktnom doticaju s konglomeratom svega što je u opusu provincijalnih i nedovoljnih spomenika Domovinskom ratu pošlo po krivu. Rad akademskog kipara Ivica Grošinića⁷³, nesretan je spoj banalnog apstrahiranja, pseudo-modernističkog minimalizma s interpolacijama ortodoksne hrvatske tradicije u vidu pletera koji se vije prema nebesima. Ionako prezasićene forme, ovaj spomenik izveden u nehrđajućem čeliku kada je obasjan suncem u najbolju ruku je uspješan blješteći spomenik kvazi domoljubnom kiču.



Miroslav Šutej, *Spomenik hrvatskim braniteljima*, 1999., Zapruđe, Zagreb (foto: I.J.)



Ilica Grošinić *Hrvatsko stablo* – *spomenik poginulim i umrlim hrvatskim braniteljima Trešnjevke*, 2003., Trešnjevka, Zagreb (foto: I.J.)

73 Autor, Ilica Grošinić, sedam godina kasnije u fokus javnosti je došao predstavljanjem ideje za izvedbom prve skulpture Isusa Krista pod morem koju je osmislio u suradnji s vlč. Zlatkom Sudcem.

Vidi: <http://www.vecernji.hr/vijesti/vlc-zlatko-sudac-htio-sam-izraditi-kip-golog-isusa-clanak-99816> [4.9.2013]

Paralelno s inflacijom poslijeratnih spomenika u čast poginulih – samo službeni popis UDHOS Zagreb bilježi 34 spomen obilježja na području Zagreba – bilježimo i inflaciju spomenika posvećenih zaslužnim katoličkim svećenicima i službenicima, najvećim dijelom također narudžbe pojedinih političkih opcija, lokalnih vjerskih zajednica i vojnih postrojbi. Pored posebnog odnosa hrvatske javnosti spram pape Ivana Pavla II (kojemu su u znak obilježavanja višestrukih posjeta Hrvatskoj do sada podignuti spomenici, između ostalog, na Trsatu, na Braču, u Rijeci, Zagrebu, Mariji Bistrici i Dubrovniku), poseban interes javnog naručitelja plijenio je i kardinal Alojzije Stepinac, 1998. godine od strane pape Ivana Pavla II proglašen i blaženim. Samo u Zagrebu, blaženi Alojzije Stepinac od 1998. godine zaslužio je čak tri spomenika – na križanju Avenije Dubrovnik i Savezne Republike Njemačke, u Vrapčanskoj ulici ispred crkve Sv. Barbare, te u vrtu Vojnog ordinarijata gdje je dio "katoličke serije" kipara Kuzme Kovačića i u društvu stilski istorodnih, već spomenutog, pape Ivana Pavla II i kardinala Franje Kuharića. U okolnim zagrebačkim naseljima (Hrašće Turopoljsko, Kupinečki Kraljevec, Mala Mlaka i Odra) u istom periodu podignuta su još četiri spomenika Alojziju Stepincu⁷⁴ od kojih nijedan zasigurno neće ući ni u širi izbor hrvatske kiparske antologije.



Tomislav Ostoja, *Kardinal Alojzije Stepinac* (1998.), Novi Zagreb (foto: I.J.)

⁷⁴ *Spomenici i fontane u gradu Zagrebu*; Zagreb :Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Gliptoteka : Grad Zagreb, Gradski zavod za zaštitu spomenika kulture i prirode,2007., str. 298-310



Kuzma Kovačić, park skulptura Vojni ordinarijat u Republici Hrvatskoj, postavljene 2003. godine: *Papa Ivan Pavao II*, kardinal *Franjo Kuharić* i kardinal *Alojzije Stepinac*

Upravo u sakralnom kiparstvu i temama vjerskih ličnosti i hrvatskih političara značajno mjesto zauzima Kuzma Kovačić. Autor čiji vrlo heterogeni i apstraktni, gotovo "praiskonski"⁷⁵ bio dijelom uspješne generacije kipara uz Petra Barišića, Vladimira Gašparića i drugih dugi je niz godina u svojim radovima uspješno tematizirao otočki i primorski zavičaj, osobnu vjeru i sakralne teme – radovi poput *Iz zavičaja* (1980.), *Evo se more znoji kravim znojem* (1977.), *Sedam smartnih grihova* (1976.), samo su neki od prepoznatljivijih Kovačićevih radova iz tog perioda. Od početka 1990-ih godina Kovačić je dio intenzivne produkcije preusmjerio i na sakralni mobilijar poput raspela, oltara i vratnica, prije svega za hvarsku katedralu. U fokus javnosti kao autor *Oltara hrvatske domovine* na Medvednici dolazi 1993./1994. godine. Rad je u najrecentijem pregledu hrvatskog kiparstva Ive Šimat Banov svrstao među neke od uspješnijih spomeničkih rješenja zahvaljujući zadržavanju "čist[ih], čitk[ih] minimalističk[ih] i poetičk[ih] biljega, a istodobno i simboličk[ih] znakov[a] (kockice) državne subjektivnosti."⁷⁶ Rad se sastoji od 26 pravilnih i nepravilnih kamenih blokova i tri niska staklena bloka raspoređenih u pravilan raster šahovskog polja u čijoj sredini gori vječna vatra – usprkos jasnoj simbolici i minimalističkom pristupu, smatram da Kuzma Kovačić

⁷⁵ Tonko Maroević, u *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*, (ur. Igor Fisković), Zagreb: Muzejsko galerijski centar, 1997., str. 344.

⁷⁶ Ive Šimat Banov, *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2013., str. 705.

nije ostvario poseban iskorak u smislu likovne kvalitete zadržavši se u prepoznatljivim i doslovnim interpretacijama državnih simbola.



Kuzma Kovačić, *Oltar domovine*, 1993., Medvednica (foto: portal Hrvatskog kulturnog vijeća)

U narednim godinama Kuzma Kovačić postati će prepoznat kao autor domovinskih tema, često i etiketiran u javnosti kao "državni umjetnik"⁷⁷, titula za koju Kovačić smatra da je neprimjeniva u njegovom slučaju obzirom da "stvarni državni umjetnici [...] nikad ne [...] posreduju kao prvu vrijednost zahvalnost prema braniteljima domovine i utemeljiteljima današnje hrvatske države...] jer su uvijek bili sluge protunarodnih režima kao što je bio jugoslavensko-komunistički, a oni "inozemni" pripadali su osvajačkim, okupacijskim državama i dvorovima, što Hrvatska nikad nije bila."⁷⁸ Ako ne "državnim umjetnikom", Kuzmu Kovačića se sa sigurnošću može smatrati najpoznatijim autorom koji je posljednjih 20-ak godina svoje produkcije velikim dijelom posvetio upravo domovini – od oblikovanja kovanica nacionalne valute 1993.⁷⁹ i izrade Hrvatskog križa za Papu (1998.) do zavidnog popisa realiziranih javnih narudžbi od 1991. do danas – čak 80 javnih kipova⁸⁰ Kuzme Kovačića nastalih u zadnjih 25 godina rasprostanjeno je diljem Hrvatskih javnih trgova i javnih institucija, ali i u inozemstvu. Kovačić je autor *Spomenika dr. Franji Tuđmanu* (2001.), koji je postavljen iste godine u Škabrnji i 2006. u Slavonskom Brodu, *Spomenika Gojku Šušku* (2008.) u franjevačkom samostanu na splitskom Poljudu i u Širokom Brijegu, dvaju

77 <http://slobodnadalmacija.hr/Kultura/tabid/81/articleType/ArticleView/articleId/209560/Default.aspx> [9.7.2014.]

78 Kuzma Kovačić u intervju za Slobodnu Dalmaciju u svibnju 2013. godine. Vidi:

<http://slobodnadalmacija.hr/Kultura/tabid/81/articleType/ArticleView/articleId/209560/Default.aspx> [9.7.2014.]

79 Milan Bešlić, *Kuzma Kovačić*, Zagreb: AGM, 2013., str. 227-229.

80 Milan Bešlić, *Kuzma Kovačić*, Zagreb: AGM, 2013., str. 256-259.

spomenika papi Ivanu Pavlu II., u Selcima na Braču i u zagrebačkom Vojnom ordinarijatu, jednog spomenika (2006.) i jednog poprsja Franji Kuhariću (2009.), relikvijara (1998.) i spomenika bl. Alojziju Stepincu (2006.), i dr. Osim kiparske opreme Vojnog ordinarijata u Zagrebu, Kuzma Kovačić je u Zagrebu izveo i *Spomenik Draženu Petroviću* (2006.). koji dijelom zbog loše pozicije ispred tornja Cibona koji ne uspijeva funkcionirati kao trg, a dijelom zbog vrlo neprirodne i "mekane" fizionomije samog kipa, se nažalost također ne može svrstati u uspješnije spomeničke projekte u Zagrebu.



Kuzma Kovačić: *Franjo Tuđman* (2001., Škabrnja, 2006., Slavonski Brod), *Gojko Šušak* (2008., Široki Brijeg); (foto: www.opcina-skabrnja.hr, Slobodnadalmacija.hr)

Pravilo potvrđuju iznimke, a iznimke u zagrebačkom slučaju svakako treba navesti jer upravo njihovo postojanje dodatno potvrđuje pretpostavku većinski loših spomeničkih realizacija sa sporadičnim uspješnim primjerima i na nacionalnoj razini, a o kojoj će tek biti riječi. Promišljanjem začetaka komemorativnih potreba u vidu javne plastike, odnosno značajnije intervencije u prostoru u Zagrebu, velik dio hrvatske javnosti s punim pravom sjetiti će se *Zida boli* na Selskoj cesti. *Zid*

boli, sačinjen od 13,600 crvenih i crnih cigli (simbolizirajući nestale i umrle u tijeku Domovinskog rata), nastao je kao dio protestne akcije obitelji poginulih, zatočenih i nestalih 1993. godine oko tadašnjeg sjedišta UNPROFOR-a kao upozorenje međunarodnoj zajednici koja je nevoljko intervenirala i stajala u obranu civilnog stanovništva za vrijeme ratnih zbivanja. *Zid boli* postao je simbolom žrtava Domovinskog rata koji su vlastitim rukama izgradile njihove ožalošćene obitelji, a u poslijeratno doba i dalje je za neke bio jedino počivalište velikog broja nestalih ratnih žrtava. Kao relativno velika intervencija u prostoru *Zid boli* je godinama bio predmet rasprava oko njegovog adekvatnog očuvanja, ali i nužnog preseljenja. Paralelno s nagađanjima oko sudbine *Zida boli*, na natječaju raspisanom za idejno rješenje memorijalnog centra posvećenog žrtvama Domovinskog rata na Mirogoju, u čijem stručnom žiriju su se nalazili i istaknuti pojedinci iza *Zida boli*, najboljim prijedlogom je 2003. godine proglašen projekt Dušana Džamonje. Početak kontroverze oko realizacije memorijalnog centra prema projektu Dušana Džamonje seže u godinu ranije kada je Džamonja s vrlo sličnim projektom sudjelovao na natječaju za spomenik žrtvama 11. rujna u New Yorku. Najznačajnija razlika između dva projekta je ta što je projekt za Mirogoj uključivao i djelomičnu ugradnju *Zida boli* u crni mramor ovog "imaginarnog hrama" – monumentalni monolitni prolazi razlamaju prostor i čine ga više zbunjujućim nego dinamičnim, u središtu formacije nalazi se kameni žrtvenik iza kojega se naziru dijelovi *Zida boli*, dok je dio cigli raspoređen i uz "trijumfalna vrata" memorijalnog centra⁸¹. Rad sam po sebi nije reprezentativan u kontekstu opsežnog i većinski iznimno uspješnog stvaralaštva Dušana Džamonje – *Memorijal žrtvama, nestalim i zatočenim hrvatskim braniteljima* nema prepoznatljiv Džamonjin kiparski potpis ili taktilnosti, bogatu teksturu koja često krasi njegove radove. Odabir crnog mramora učinio je spomenik hladnim i više nalik preambicioznoj nadgrobnoj ploči koja svoju prepoznatljivost i monumentalnost temelji više na arhitektonskoj asocijaciji nego kiparskoj formi.

81 Sandra Križić Roban, , "Vrijeme spomenika: skulpturalni, arhitektonski, urbanistički i drugi načini obilježavanja Domovinskog rata", u *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, br. 34, 2010., str. 226



Dušan Džamonja, *Memorijal žrtvama, nestalim i zatočenim hrvatskim braniteljima*, 2004., groblje Mirogoj, Zagreb (foto: I.J.)

S druge strane, pretjerano nametljiv kiparski identitet i upisivanje suvišnih simbola ili svojevrsnih socijalnih markacijskih oznaka (u pravilu uvijek prisutnih na nizu loših spomeničkih primjera u vidu pletera, grbova, i drugih pretjerano pojednostavljenih asocijacija), može rezultirati samo ograničavanjem publike, razumjevanja i poistovjećivanja s pojedinim spomenikom pa time i negirajući univerzalnost žrtve i pijetet u čiju svrhu je postavljen. Iako je u odabiru najboljeg rješenja, ali i intenzivnoj raspravi o zbrinjavanju *Zida boli* sudjelovala i predsjednica Centra za zaštitu ljudskih prava zatočenih i nestalih građana Hrvatske (Apel), Zdenka Farkaš, preseljenje i ugradnja *Zida boli* u odabrani projekt postalo je iznimno osjetljivo i užareno pitanje dnevne politike. Projekt Dušana Džamonje, *Memorijal žrtvama, nestalim i zatočenim hrvatskim braniteljima*, iako ne pretjerano likovno uspješan, svakako je relevantan kao središnje mjesto pijeteta žrtvama u Zagrebu, ali nažalost diskreditiran i ispolitiziran medijskim raspravama⁸².

Nekoliko godina stariji, ali i znatno uspješniji primjer je *Spomenik poginulim braniteljima*

⁸² Vidi <http://www.nacional.hr/clanak/18650/dzamonju-su-izabrali-danasnji-kriticari-preseljenja-zida>, <http://www.index.hr/vijesti/clanak/zid-boli-premjesten-na-mirogoj/271470.aspx> [23.10.2013.]

Črnomerca iz 2000. godine na Trgu siječanjskih žrtava u Kustošiji. Ako se Džamonjin rad pokušao referirati na američki model Maye Lin⁸³ i *Vietnam Veterans Memorijal* iz 1981. godine – rijetko uspješan rad izabran putem anonimnog javnog natječaja, prema idejnom rješenju tada dvadesetjednogodišnje studentice arhitekture na sveučilištu Yale, a koji u svojoj jednostavnoj formi uspješno stapa arhitekturu i *landart*⁸⁴, a javnost ju doista i trideset godina nakon doživljava kao mjesto zacijeljivanja – rad Jadranke Kruljac Polak na Kustošiji puno je bliže prišao poznatom predlošku. Iako neusporediv u gabaritima, prema narudžbi UDHOS-a i Grada Zagreba, a realiziran prema projektu također arhitektice, Jadranka Kruljac Polak, ovaj relativno jednostavan spomenik može se smatrati rijetko uspješnom javnom plastikom na području Zagreba posvećenoj osjetljivoj temi Domovinskog rata. Spomenik čini petnaestak međusobno sljepljenih staklenih ploča s ispisanim imenima stradalih koji poprima oblik djelomično transparentnog monolita koji je uronjen u plitki bazen s vodom te posebno akcentiran kvalitetnom rasvjetom. Ne manje bitan element koji Sandra Križić Roban primjećuje je zapravo miran i skladan "suživot" ovog spomenika i Spomenika palim borcima Kustošije iz 1959.⁸⁵, preživjelog relikta nekog drugog vremena i gotovo presedana u kontekstu direktne lokacijske jukstapozicije spomenika NOB-u i Domovinskom ratu.



Jadranka Kruljac Poljak,
*Spomenik poginulim braniteljima
Črnomerca*, 2000.,
Kustošija, Zagreb (foto: I.J.)

83 Sandra Križić Roban, , "Vrijeme spomenika: skulpturalni, arhitektonski, urbanistički i drugi načini obilježavanja Domovinskog rata", u *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, br. 34, 2010.,str. 226

84 Harriet F. Senie, *Contemporary Public Sculpture: Tradition, Transformation, and Controversy*, New York; Oxford: Oxford University Press,1992., str. 31-34

85 Ibid 83, str. 230

4. Predmet nacionalne važnosti – Javna plastika u spomen Domovinskog rata

Prema podacima koje u svojem radu donosi Sandra Križić Roban⁸⁶, a temelje se na arhivama i podacima nekadašnjeg Ministarstva obitelji, branitelja i međugeneracijske solidarnosti (a čije djelatnosti od siječnja 2012. godine obavljaju dva nova ministarstva – Ministarstvo branitelja i Ministarstvo socijalne politike i mladih), do 2000. godine na području čitave Republike Hrvatske podignuto je 540 spomen-obilježja⁸⁷ Domovinskom ratu i njegovim žrtvama. Od 2008. godine Ministarstvo obitelji, branitelja i međugeneracijske solidarnosti počelo je raspisivati *Javni poziv za sufinanciranje izgradnje, postavljanja ili uređenja spomen-obilježja žrtvama stradalim u Domovinskom ratu* na temelju kojega se sufinanciraju odabrani projekti iz godišnjeg državnog proračuna, a otvoren je Udrugama iz Domovinskog rata i njihovoj suradnji s jedinicama lokalne ili područne samouprave. Raspisivanje i odabir sufinanciranih projekata od 2012. godine provodi Ministarstvo branitelja. U međuvremenu od 2000. godine do danas, nije sačinjen cjelokupni popis podignutih spomen-obilježja žrtvama Domovinskog rata iako je od najave rada na zajedničkoj bazi podataka koja je trebala nastati u suradnji između Ministarstva obitelji, branitelja i međugeneracijske solidarnosti i Ministarstva kulture prošlo već nekoliko godina.⁸⁸ Moguća "otegotna okolnost" koordinacije i nastanka zajedničke baze je i ta što je u današnje doba potrebno koordinirati čak četiri ministarstva za sveobuhvatan rezultat i usvajanje smislene politike prema temi spomen-obilježja žrtvama Domovinskog rata – Ministarstvo branitelja, Ministarstvo kulture, Ministarstvo socijalne politike i mladih i Ministarstvo graditeljstva i prostornog uređenja.

Usprkos poprilično neodgovornom i lagodnom pristupu javnih i državnih institucija problemu provođenja smislene i stručno vođene politike izgradnje i vizualne definicije kulturnog i prostornog identiteta suvremene Hrvatske, tema javne plastike svakako je od nacionalnog značaja – posebice uzmu li se u obzir činjenica da ona indirektno predstavlja svakog građanina ove države i

⁸⁶ Sandra Križić Roban, "Vrijeme spomenika: skulpturalni, arhitektonski, urbanistički i drugi načini obilježavanja Domovinskog rata", u *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, br. 34, 2010.

⁸⁷ Ibid 86, str. 237

⁸⁸ Ibid 87

kao takva ne može biti prepuštena na milost i nemilost određenim interesnim skupinama i dnevno-političkim manevrima, te da ona direktno predstavlja kulturni identitet države koja svoju financijsku stabilnost temelji velikim dijelom na turizmu koji u vrijeme opće globalne povezanosti ne može i ne smije biti temeljen na "Mediterranu kakav je nekad bio". Suvremeni turizam i kulturna politika prirodom posla su neraskidivo vezani, dok stalni porast kreativnih industrija zahtijeva i podrazumijeva postojanje kulturne infrastrukture pod kojom sigurno možemo smatrati i kvalitetnu, višeznačnu, prepoznatljivu pa čak i atraktivnu (koliko god ta riječ bila potencijalno krivo protumačena) javnu plastiku. Suvremena umjetnička scena u Hrvatskoj dorašla je zadaći produkcije takve javne plastike što pojedini primjeri nakon 2000. godine i dokazuju, barem na razini idejnog rješenja, ako već konačna realizacija nije opravdala očekivanja. S tim na umu, ostatak ovog rada predstaviti će presjek istaknutijih projekata (bilo po dobrom ili lošem) u zadnjih dvadesetak godina na prostoru Republike Hrvatske, njihovu likovnu vrijednost, javnu prijemчивost, okolnosti nastanka koje su utjecale na smjer razvoja i realizacije, svrstavajući ih u jednu od dvije kategorije – kiparsko-figuralni spomenik i arhitektonsko-krajobrazni spomenik. Iznimku u tom pogledu može predstavljati prvi u nizu predstavljenih arhitektonsko-krajobraznih spomenika, odnosno nagrađivani rad arhitektonskog studija 3LHD, *Most hrvatskih branitelja* iz 2001. godine, ukoliko se gleda isključivo kao utilitarno arhitektonsko zdanje mosta. Ipak, uzevši u obzir vrijeme realizacije i pridruženo ime i simboliku rada koji je nakon inicijalnih negodovanja naišao na odobravanje publike i struke, upravo *Most hrvatskih branitelja* u Rijeci za naše prostore zauzima svojevrsno pionirsko mjesto u daljnjoj percepciji spomenika i kroz prizmu značajnije arhitektonske intervencije u tkivo grada, a ne samo kiparsku plastiku na koju se većina spomeničke produkcije devedesetih godina oslanjala. Nadalje, riječ neće biti isključivo o spomenicima posvećenima Domovinskom ratu, iako oni čine većinski dio predmetnog repertoara, već i o spomenicima koji bilo obilježavaju druge nacionalne tragedije ili pak svjedoče o specifičnom kulturnom identitetu pojedinih manjih regionalnih ili gradskih sredina.

4.1. Kiparsko-figuralni spomenici

Do sada je već mnogo primjera akademizma u javnoj kiparskoj praksi navedeno u ovome radu, posebice u zagrebačkom kontekstu kao cjeline koja može biti smatrana simptomatičnom za hrvatsku produkciju devedesetih godina. U ostatku Hrvatske konzervativni skulpturalni pristup javnoj plastici intenzivnije se javlja u poratnom periodu i u većini slučajeva riječ je o izdašnom opusu radova koji se nalaze u svojevrsnom likovnom raskoraku između težnje ka suvremenosti i već institucionalno prihvaćenoj apstrakciji naspram retrogradnih tendencija u figuralnosti i zadovoljavanja potreba naručitelja – mahom braniteljskih udruga. Opus figuralnih spomenika naspram arhitektonsko-krajobraznih je višestruko veći, ali često i znatno manje kontroverzan. Sudeći po mnogobrojnim likovno nezadovoljavajućim radovima koji su mimo plana i reda nicali diljem Hrvatske od kraja devedesetih do sredine dvijetisućitih, nedostatak javnog revolta nad nastalim stanjem može se najjednostavnije objasniti opravdanim zaziranjem od konfrontacije oko teme koja je u tom periodu još uvijek bila iznimno osjetljiva i politički obojena. Rezultati stihijske politike, odnosno nedostatka kulturnih i urbanističkih smjernica koje bi regulirale potrebe braniteljskih udruga, raznorodan su opus potpunih promašaja i očitih kompromisa, o kojima će u nastavku biti riječi. Kronološki gledano, i na sreću, prisutan je i postepeni napredak kao rezultat smjene generacije među autorima, i zahvaljujući produktivnim i uspješnim autorima (npr. Alem Korkut), budućnost hrvatske javne plastike ima potencijala ukoliko se mlađim generacijama, uz ozbiljan institucionalni okvir i podršku struke, osigura prostor za rad.

4.1.1. Slučaj prvi: Kompromisi i promašaji

Jedan od prvih većih spomeničkih narudžbi je *Spomenik poginulim hrvatskim braniteljima u Domovinskom ratu* Peruška Bogdanića u Sisku, podignut 1999. godine. Ograničen čestim zahtjevom naručitelja u slučaju ratnih spomenika – da sva imena poginulih budu navedena, a nažalost, često je riječ o velikom broju poginulih – Bogdanić se opredijelio za praktičnu formu apstrahiranog rotulusa postavljenu na izduženi kameni postament adekvatne veličine. Na površini djelomično razvijenog rotulusa upisana su imena mnogobrojnih poginulih, zarobljenih u povijesnom tijeku vremena, implicirajući da rotulus krije još mnoga imena prije i poslije njih. Uzevši u obzir relativno rani datum nastajanja, u kontekstu posljeratnog spomeničkog vihora, prepoznatljivo jednostavan, primaran izričaj Bogdanića kao predstavnika tzv. druge skulpture, donekle je „izdan“ pretjerano realističnom formom, ali svoj integritet zadržava u uspješnom kiparskom vladanju prostorom, omjerom elemenata samog spomenika te obradi materijala čime Bogdanićev rad predstavlja jedan od najranijih uspješnih spomenika na temu Domovinskog rata.⁸⁹



Peruško Bogdanić, *Spomenik poginulim hrvatskim braniteljima u Domovinskom ratu*, 1999., Sisak, (foto: Grad Sisak.hr)

⁸⁹ Ive Šimat Banov, *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2013., str. 707.

Iste godine kada je podignut Bogdanićev spomenik, raspisan je natječaj za središnji spomenik *Memorijalnog groblja žrtava Domovinskog rata* u Vukovaru. Na lokaciji najveće masovne grobnice Domovinskog rata, na lokaciji tadašnjeg Novog groblja, po završetku procesa ekshumacije 1999. godine započet je proces uređenja *Memorijalnog groblja* koje je tada i dobilo današnje oblike sa *Alejom poginulih branitelja*, *Alejom civilnih žrtava*, *Alejom umrlih HRVI-a* i *Alejom članova obitelji poginulih hrvatskih branitelja*.⁹⁰ Na uređenoj zelenoj površini masovne grobnice podignuto je 938 bijelih mramornih križeva, sukladno broju eksumiranih žrtava, dok je u neposrednoj blizini podignut *Memorijalni spomenik žrtvama Domovinskog rata 1991.-1995.* Pobjednički rad Đurđice i Tomislava Ostoje oslanja se na motiv križa, uobičajenog i tradicionalnog za potrebe grobljanske arhitekture i likovne opreme, ali s umjerenim i korektnim umjetničkim odmakom. Motiv križa očitava se u trodimenzionalnom negativu, praznini koja je višestruko simbolična za lokaciju masovne grobnice. Spomenik se sastoji od četiri okomita brončana bloka čiji urezi, okrenuti prema zajedničkom središtu spomenika, tvore prazninu u obliku križa u kojoj se nalazi vječni plamen. Površine brončanih monolita, uzdignute na stepenasti kameni postament, različito su obrađene, od valovitih, ispresjecanih do "praiskonskih stiliziranih kartografskih oznaka"⁹¹, ali koherentne u cjelini. Spomenik je nužno priziva i usporedbe s opusom Tomislava Ostoje, autora nekoliko javnih plastika u proteklih pedesetak godina stvaranja. Najvećim dijelom Tomislav Ostoja je stilski vrlo raznolikim opusom oplemenio javni prostor, posebice Zagreba u kojemu je i ostvario najveći broj javnih radova, pri čemu svakako treba istaknuti *Spomenik Silviju Strahimiru Kranjčeviću* (1962.) kraj Filozofskog fakulteta, *Dječak* (1979.) u parku Grič, i *Finale 87* (1987.) kraj bazena Mladost kao vrlo dobre javne plastike koje su postale prepoznatljiv dio zagrebačkog likovnog imobilijara.⁹² S druge strane, već spomenuti spomenik kardinalu Alojziju Stepincu na križanju Avenije Dubrovnik i Savezne Republike Njemačke iz 1996. godine, ne bi se mogao smjestiti među Ostojina najbolja djela. U vukovarskom slučaju, konačan rezultat *Memorijalnog spomenika žrtvama Domovinskog*

90 <http://www.branitelji.hr/pregled/memorijalno-groblje-zrtava-iz-domovinskog-rata-u-vukovaru> [16.10.2013]

91 Sandra Križić Roban, "Vrijeme spomenika: skulpturalni, arhitektonski, urbanistički i drugi načini obilježavanja Domovinskog rata", u *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, br. 34, 2010., str. 228

92 Vidi: *Spomenici i fontane u gradu Zagrebu*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2007.

rata 1991.-1995. jest monumentalna, staložena masa koja implicira težinu žrtve, zarobljeništva i tjeskobe zajedničke tragične sudbine. Uspješna izvedba *Memorijalnog groblja u Vukovaru* podjednaka je zasluga solidnog središnjeg *Memorijalnog spomenika* kao i kvalitetnog hortikulturalnog okoliša i ravnopravnog, minimalističkog tretmana nadgrobnih spomenika žrtava masovne grobnice.



Đurđica i Tomislav Ostoja, *Memorijalni spomenik žrtvama Domovinskog rata 1991.-1995.*,
Memorijalno groblje žrtava iz Domovinskog rata, Vukovar (foto: F. Roberta)

Nezaobilazan primjer neprimjerene interpretacije pobjede, žrtve i počasti, recentnijeg je datuma, iz 2008. godine, a riječ je o *Spomeniku palim braniteljima bivše općine Velika Gorica*, autora Mladena Mikulina. Na isti način na koji je *Hrvatsko stablo* Ivice Grošinića u parku Stara Trešnjevka objedinilo sav dostupni domoljubni kič u jednu high-tech inox tvorevinu, Mikulinov spomenik ili reinterpretacija golubice mira, rezultirao je podjednako nespretnim rješenjem, ali u drugačijem likovnom jeziku. O ovom konkretnom spomeniku, kao i o nažalost još nezanemarivom broju sličnih, teško je pristupiti iz afirmativne pozicije, ali nužno je navesti i ovaj spomenik kao primjer koji svjedoči da je moguće da se 2008. godine podižu spomenici Domovinskom ratu s očitom inspiracijom i imitacijom segmenata Stonehengea – dva masivna i nepravilna vertikalna bloka s

poprečnom kamenom pločom, pored očite asocijacije, a djelomično i u službi reminiscencije na klasicistička trijumfalna vrata, dodatno su ikonografski opterećena metalnom stiliziranom golubicom raširenih krila na vrhu trijumfalne kamene kapije. Usprkos dosljedno grubo stiliziranoj i naturalističkoj tehnici obrade glavnog dijela spomenika, ispred je posve neometano i jednako nesuvislo postavljen polirani crni mramorni stub s imenima poginulih. Prikladno je napomenuti da je Mladen Mikulin autor i već navedenog *Fra Grge Martića* (1994.), "logično" postavljenog u Martićevoj ulici u Zagrebu.



Mladen Mikulin, *Spomenik palim braniteljima bivše općine Velika Gorica*, 2008., Velika Gorica (foto: www-gorica.hr)

4.1.2. Slučaj drugi: Petar Barišić – iskupljenje i primjer

Petar Barišić je nezaobilazna referenca za ovaj konkretni diplomski rad, ne samo kao sugovornik u već spomenutom izdanju emisije *Drugi format*, a koja je bila jedan od motiva za nastanak ovog rada, već kao aktivan autor koji je u razmaku od nekoliko godina dosegao umjetnički neuspjeh i trijumf, a koji je prije svega višegodišnji profesor kiparstva na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti koji svojom praksom i podukama daje primjer nadolazećim generacijama.

Petar Barišić je u zadnjih petnaestak godina brojnim izložbama i samostalnim projektima zaslužen stekao uvaženo mjesto na suvremenoj hrvatskoj kiparskoj sceni, i iako nije najpoznatiji po javnim narudžbama, solidnim, prepoznatljivo geometriziranim i apstraktnim radovima poput *Obelisk I i II/ Sunce* iz 1987. godine u prolazu Cibone, *Uzastopnost* iz 2000. smještena ispred Pučkog otvorenog učilišta, ili *Spomenika streljanima u Lukšiću* iz 1983. stekao je respektabilan status kipara novije generacije koja zazire od tradicionalne figuracije i povijesnih realizama. Imajući na umu stečenu reputaciju, Barišićev *Spomenik kralju Tomislavu* (1998.) čudi i zbunjuje. Sudeći prema arhivskoj reportaži Hrvatske radiotelevizije, 27. rujna 1998. ispred Boćarskog doma u Zagrebu, a u nazočnosti tadašnjeg predsjednika, dr. Franje Tuđmana, i sedmeročlane svite političkih i gradskih dužnosnika općine Čapljina i Zapadnohercegovačke županije, otkriven je *Spomenik kralju Tomislavu*, autora Petra Barišića. Sreća u nesreći je da je ovaj "moderan kip, koji odgovara duhu vremena"⁹³ bio izrađen za potrebe središnjeg trga općine Čapljina u Hercegovini i nije se dugo zadržao u zagrebačkom javnom prostoru – nakon izlaganja čeverometarskog kralja Tomislava na tronu u Zagrebu, isti je prebačen na svoju stalnu lokaciju ispred zgrade općine u Čapljini. Ocijenivši vlastiti kip kao rezultat duha vremena, Barišić je, ukoliko je vjerovati spomenutoj TV reportaži, dao naslutiti više o spomenutim vremenima i okolnostima nego o samome *Kralju Tomislavu*. Spomenik je nastajao u periodu od godinu dana, ako je suditi po broju i profesiji prisutnih na otkrivanju u Zagrebu, Barišića donekle opravdava činjenica da "[p]okatkad prevagne

⁹³ <http://www.hrt.hr/arhiv/98/09/27/HRT0014.html> [9.11.2013.]

pritisak politike, gradskih otaca koji se u to ne razumiju i ne daju struci da dokraja odradi posao"⁹⁴. Pridjev "moderan" u kontekstu ovog Barišićeog spomenika sinonim je loše, kubistički inspirane figuracije izvedene u bronci, grubo obrađene površine i predimenzioniranih elemenata. Na momente svojom grubošću, kompaktnošću i totemskom pojavom priziva manje poznate Barišićeve javne plastike izvedene u bizeku, grube obrade i pretpovijesne prirode – *Preobrazba* (1981.) u Podsusedu i *Tvrđalj* (1988.) u Sigetju. *Kralj Tomislav* je nezgrapan, trom, disproporcionalno velikih udova i glave, srednjovjekovne aure u kvazi-kubističkom odljevu. Implikacije koje su se politički vezale uz spomenik, privremeno "stajalište" ispred Boćarskog doma, a i skori daljni transport skulpture u Čaplinu, na sreću, za većinu poznavatelja hrvatske javne plastike završili su u ropotarnici povijesti. Jednako tako, na sreću, druge okolnosti 1998. godine Barišiću će pružiti mogućnost da se ponovno okrene svojem opravdano uspješnom autorskom potpisu.



Petar Barišić, Spomenik kralju Tomislavu, 1998., Čapljina
(foto: www.ljevaonica-umjetnina.hr)

Iste godine kada je svečano otkriven *Kralj Tomislav* raspisan je natječaj za *Spomenik hrvatskim braniteljima poginulim u Domovinskom ratu* u Đakovu, čija je konačna realizacija zbog financijskih ograničenja projekta odgađana⁹⁵ do 2001. godine. Na raspisanom natječaju za spomenik u čast 126 palih branitelja pobjedničkim je proglašen rad Petra Barišića i arhitekta Berislava Martinovića, a koji se smatra jednim od uspješnijih spomenika posvećenih stradanjima u Domovinskom ratu.⁹⁶

⁹⁴ Petar Barišić u razgovoru za Vijenac, br. 392, ožujak 2009. godine, vidi: <http://www.matica.hr/vijenac/392/Nema%20kvalitetna%20djela%20bez%20duhovne%20dimenzije/> [9.11.2013.]

⁹⁵ Ivica Župan u *Slobodna Dalmacija*; <http://arhiv.slobodnadalmacija.hr/20010516/kultura.htm> [8.11.2013]

⁹⁶ Vidi Ive Šimat Banov, *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2013., str. 707.; Vidi: Sandra Križić Roban, "Vrijeme spomenika: skulpturalni, arhitektonski, urbanistički i drugi načini obilježavanja

Barišić je *Spomenikom hrvatskim braniteljima poginulim u Domovinskom ratu* ovoga puta uspješno izbjegao prilagođavanje svog likovnog izraza naručiteljskoj temi – poznat po geometriziranim istraživanjima u prostoru, jednostavnom i apstraktnom jeziku, Barišić u đakovačkom primjeru suptilno generira dimaničan i jasan "motiv križa [kao] rezultat složenijih prostornih i kiparskih promišljanja"⁹⁷. Prije svega, pozicioniranje spomenika u prostoru je iznimno zahvalno – u potpunosti je čitljiv sa svih strana, na nenametljivom postamentu, a u aksi koja se pruža između đakovačkog Korza i novog stambenog naselja koje mu pruža i suvremen arhitektonski kontekst. Temeljni element spomenika je trapezoidni okvir od sjajnog nehrđajućeg čelika kojega probijaju, odonsno podupiru, tri elementa – dva stupca koji se nastavljaju kroz sam okvir tvoreći stilizirane križeve iz različitih prostornih fokusa, te razlomljeni valjak koji se također pod kutom nastavlja kroz nosivi okvir i unosi dodatan dinamični moment. Unatoč relativno skromnom fondu elemenata, spomenik je iznimno simbolički nabijen – asocijacije bitke, obrane, sloma, uzdizanja, žrtve i devastacije sve su iznimno čitke kroz izmjenu praznine i reflektirajuće čvrste čelične oplata u kojoj se odražava suvremeni život grada. Barišić je, riječima Sandre Križić Roban, doista inteligentno uveo motiv križa u spomenik, izbjegavši patetičnost ili zastarjelost likovnog jezika.⁹⁸



Petar Barišić, *Spomenik hrvatskim braniteljima poginulim u Domovinskom ratu*, 2001., Đakovo (foto: TZDjakovo.eu)

Domovinskog rata", u *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, br. 34, 2010., str. 228

⁹⁷ Ibid 86, str. 228

⁹⁸ Ibid 97

4.1.3. Slučaj treći: Apstraktna figuralnost Alema Korkuta

Ako Vojina Bakića u kontekstu ovoga rada sagledamo kao pionira apstraktne spomeničke plastike u Jugoslaviji, koji je uz pomoć i državnog aparata i struke, uspješno uspio promijeniti javnu percepciju i očekivanja onoga što jedan spomenik treba ponuditi društvu na čije tekovine *opominje* i čiju tradiciju u nastajanju su prekinuli događaji s početka 1990-ih godina, onda Alema Korkuta možemo s velikom sigurnošću proglasiti Bakićevim nasljednikom. Pritom se ova paralela ne povlači nužno ili isključivo na stilskim obilježjima i likovnim karakteristikama dvaju poređenih autora, već na pozitivnom pomaku koji su svaki u svoje vrijeme i sredini učinili za javnu plastiku u Hrvatskoj. Alem Korkut se profilirao ranih 2000-ih, a u fokus struke ušao je zajedno s novom generacijom umjetnika koji su se profilirali kroz izložbu profesora Zvonka Makovića "Postskulptura", 2005. godine u HDLU-u.⁹⁹ Najzapamćeniji po seriji *Ego trip* (2001.-2005.), uz Korkuta se neizbježno veže procesualni pristup radu koji upravo *Ego trip* najjasnije demonstrira. Korkut u svom stvaralaštvu spaja apstraktnost i nasumičnost fizičkih procesa s klasičnom kiparskom figuralnom percepcijom svijeta na rijetko suptilan, logičan i čitljiv način. Birajući teme, motive i konačno figure univerzalnog sadržaja i velikog simboličkog potencijala i podvrgavajući ih gotovo eksperimentalnom ili laboratorijskom fizičkom procesu, njegove skulpture ostvaruju istovremenu dimenziju prepoznatljivosti, odnosno razumljivosti, ali i nepogrešivo komuniciraju likovni proces i njegovu suvremenost. O uspješnosti Korkutovog likovnog koncepta na sreću suvremene javne plastike svjedoči i nekoliko vrlo kvalitetnih javnih plastika koje se kontekstu ovog rada mogu tumačiti i kao svojevrsni povratak na značajno više standarde javne plastike na ovim prostorima, poput onih od 1950-ih do 1990-ih o kojima je bilo riječi u prethodnim poglavljima. Alem Korkut među svoje prve javne skulpture ubraja *Karijatidu* u Pazinu iz 2002. godine koja, uz *Mol* u Opatiji iz 2005. godine, predstavlja klasičan primjer Korkutova stvaralaštva – prepoznatljiv objekt – nosivi stup ili karijatidu, odnosno morski molić – povijen, nagrižen pod pritiskom težine,

⁹⁹ Vidi: Zvonko Maković, *Postskulptura: nova hrvatska skulptura 2005*. Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, 2005.

odnosno morskog okoliša.



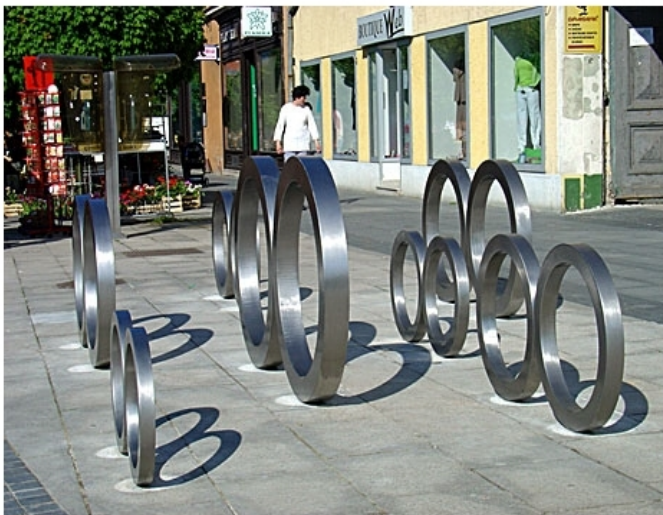
Alem Korkut, *Karijatida* (2002.), Pazin; *Mol* (2005.), Opatija (foto: google maps, scan: *Kontura*, br.19)

Godine 2005. Korkut je realizirao i svoju najrazigraniju javnu plastiku – *Spomenik biciklu* u Koprivnici. Po vlastitom priznanju, njegov "najjednostavniji (spomenik) jer nije bilo te tegobe u kreiranju skulpture"¹⁰⁰ može se smatrati jednom od najboljih javnih plastika posvećenih svakodnevnici i suvremenom životu u Hrvatskoj.¹⁰¹ Jednostavnost izraza nastala logičnim kompiliranjem aluminijskih obruča u parove koji jasno asociraju na kotače bicikala, dinamičnost oblika i njihovih međudodosa čini *Spomenik biciklu* vrijednim pažnje, interakcije i simpatija s kojim mu se građani Koprivnice obraćaju. Ipak Korkut se i sa znatno osjetljivijim spomeničkim temama često i vrlo uspješno bavio zbog čega i predstavlja svojevrsnu rijetkost na suvremenoj kiparskoj sceni. Na natječaju za *Spomen-obilježje poginulim braniteljima Domovinskog rata*, raspisanog u Šibeniku 1999. godine, Korkutov idejni prijedlog bio je prvoodabrani.¹⁰² Do same realizacije rada prošlo je čak sedam godina, ali konačan proizvod, spomenik otkriven 2006. godine, pokazao se zaslužnim prvoodabrane nagrade demonstrirajući spoj apstrakcije i lako razumljive simboličnosti koja je likovno uspjela, ali i dobro javno prihvaćena.

¹⁰⁰Alem Korkut u intervjuu "Figurativac i u najapstraktnijim radovima", autori: Albaneže Nikola i Posavec Kristina, u *Kontura art magazin*, 19, 2009, str 33

¹⁰¹U tu skupinu javnih spomenika mogu se, uz već spominjane zagrebačke primjere poput Kožarićevog *Matoša* i *Prizemljenog Sunca* ili Petrićevog *Charlie Chaplina*, svrstati i dva splitska primjera – 2013. godine napokon javno postavljeno *Plavo stablo* Vaska Lipovca (vidi: <http://pogledaj.to/art/vaskovo-plavo-stablo-u-splitu/> [7.7.2014.]) i nažalost opet na popravak poslana *Pirija* Kazimira Hrastea u Marmontovoj ulici (vidi: <http://stari.dalmacijanews.com/Vijesti/View/tabid/74/ID/142345/Popularna-splitska-pirja-uklonjena-iz-Marmontove-FOTO.aspx> [7.7.2014.])

¹⁰²<http://www.matica.hr/vijenac/293/%C5%BDRTVOVANJE%20VALA/> [7.7.2014.]



Alem Korkut, *Spomenik biciklu*, 2005., Koprivnica,
(foto: Atelje Žitnjak: Alem Korkut)



Alem Korkut, *Spomen-obilježje poginulim braniteljima Domovinskog rata*, 2006., Šibenik, (foto: Atelje Žitnjak: Alem Korkut)

Također oslanjajući se na usavršen koncept prisutan u manjim formatima, u šibenskom slučaju Korkut povija i napinje trokutastu plohu prema zamišljenom središtu realizirajući višestruku asocijativnost forme – slomljeni val, zgrčeno tijelo, kontinuiranu kretnju, otpor, zaklon, i sl. Postavljanjem relativno velike skulpture (3,5 x 2,8 x 4,1 m) u ravni pješačke zone osigurana joj je interakcija i solidarnost s prolaznicima, dok bi u slučaju da je skulptura postavljena na postament bio posve drugačiji efekt. Važnost lokacije, odnosno primjerenog postavljanja spomenika u gradski okoliš i uspostava njegova odnosa prema okolnim objektima i prolaznicima, od iznimne je važnosti za Korkuta pri realizaciji i osmišljavanju prijedloga za javne plastike, pri čemu nerijetko surađuje s arhitektima i urbanistima. Najbolji primjer Korkutovog ozbiljnog pristupa problemu spomeničke plastike do danas jest *Spomenik poginulim braniteljima Domovinskog rata* u Karlovcu. Malo koji spomenik posvećen ratnim stradanjima je tako dobro prihvaćen od strane struke, šire javnosti ali i građana koji svaki dan žive uz navedeni spomenik, što samo svjedoči da kriteriji likovne kvalitete i javnog ukusa ipak mogu uspješno biti pomireni i u današnjim okolnostima. Polazišna točka spomenika u Karlovcu je motiv četiriju rijeka koje ispresijecaju grad i okolicu i po kojima je Karlovac najčešće i prepoznat. Rijeke kao vječan simbol istovremene prolaznosti i izvora života te prirodne snage i u slučaju kontempliranja ratnih žrtava ponovno su poslužile kao efektan simbol

katarze i besmrtnosti.



Alem Korkut, *Spomenik poginulim braniteljima Domovinskog rata*, 2009., Karlovac (foto: pogledaj.to, I.J.)

Paralelno polažući četiri inoks trake duž gradske čistine omeđene zgradom suda i stambenim kompleksom u apstrahirani tok koji izvire u zelenom predjelu novog Trga hrvatskih branitelja, mreška se i izvija u nepravilnim valovima i konačno vertikalno pruža u visinu, Korkut jasnom simbolikom odaje počast palim borcima i gradu koji su obranili. Uzlet inox traka čini i svojevrsni polupropusni zid prema južnoj strani grada i nekadašnjoj prvoj crti bojišnice, a na koje su ispisana imena poginulih i ispred kojih je moguće bez pretjeranog narušavanja skulpture ili okolnog okoliša ostavljati lampione i vijence – zadaća koju dobar dio braniteljskih spomenika ili nije kvalitetno obavljao ili je bio isključivo njoj svrhom. Nažalost i usprkos odličnim reakcijama, spomenik nije posve dovršen, odnosno noćni izgled spomenika ne odgovara pobjedničkom prijedlogu – pored ugašenih podnih rasvjetnih tijela i reflektora, nikada nisu ugrađeni laseri na vertikalne krajeve traka koji bi njihov uzlet vizualno činili beskrajnim i još impozantnijim. Iako spomenik u potpunosti živi samo za vrijeme dnevnog svjetla, njegove refleksije na suncu i dinamična forma postale su jedna od omiljenih lokacija za okupljanje, dječju igru, pa čak i ne uvijek s odobravanjem dočekanih adolescenata sa skateboardima i rolama. Promatrajući živost oko spomenika i razgovarajući s prolaznicima¹⁰³ i okolnim stanarima može se zaključiti da uspjeh Korkutova rada leži u neobično

¹⁰³Pozitivni osvrti prikupljeni kroz osobna komunikaciju autorice rada sa sugrađanima rodnog grada.

optimističnoj atmosferi kojom spomenik oplemenjuje svoju okolinu, i upravo u tom spoju poštovanja i optimizma potrebno je tražiti spomeničku katarzu kakvu zaslužujemo. "Trudim se dati neku pozitivnu sliku, ne previše tuge, ne previše grča, bola nego jednostavno pokušavam tu životnu energiju, nadu i želju za bolje sutra, rekreirati, pokušavam ono za što su se oni borili pretočiti u skulpturu."¹⁰⁴ Izgledno je da razumljivost Korkutovih spomenika počiva velikim dijelom upravo u činjenici što je kao kipar u srži "figurativac čak i u onim najapstraktnijim radovima jer ono što je dovelo do tih radova su tjelesna iskustva, iskustva svakodnevnog života".¹⁰⁵ Prepoznatljiv tretman kiparske forme, svjesna nasumičnost "pucanja, savijanja, izmicanja, neki[h] fizički[h] pokret[a] i procesi koji – kad ih pren[osi] u likovni jezik – mogu na prvi pogled izgledati kao apstrakcija, no oni su nastali kao izravno tjelesno iskustvo."¹⁰⁶ Zdravu dozu Korkutove praktičnosti demonstrira i činjenica da pri donošenju odluke o prijavi na pojedini natječaj za javnu skulpturu vodi računa o profilu natječajnog žirija.¹⁰⁷ U karlovačkom slučaju žiri su između ostalog činili akademik Tonko Maroević, Ive Šimat Banov i kustos karlovačkog muzeja Igor Čulig¹⁰⁸, koji su na sreću Karlovčana imali sluha za Korkutovu interpretaciju teme i odabrali odličan projekt koji je najvećim dijelom i izveden bez prevelikih odstupanja. Stručni profil žirija u Osijeku koji je predsjedao najtječajem za *Spomenik dr. Anti Starčeviću*, nažalost nije bio dovoljan osigurač za kvalitetnu realizaciju natječajnog pobjednika. Dapače, tri najbolje ocijenjena rada – prvooodabrani, drugoodabrani i Korkutov prijedlog koji je dobio posebno priznanje žirija – poštivali su Starčevićevu želju da mu se ne dižu spomenici te su odabrali nefigurativan pristup pri čemu je prvonagrađeni rad Filipa Tadina i Roberta Jožića, kao i svi ostali konceptualni odnosno nefigurativni prijedlozi na natječaju, svojevremeno tadašnjeg gradonačelnika odbijen u korist trećenagrađenog šest metara visokog figurativnog Starčevića u izvedbi Mire Vuce.¹⁰⁹ Poučen osječkim primjerom i sličnim natječajno-političkim spletkama, Korkut se nažalost nikada nije prijavljivao ni za jedan natječaj za javnu

104 Alem Korkut u intervjuu "Figurativac i u najapstraktnijim radovima", u *Kontura art magazin*, 19, 2009, str. 33.

105 Alem Korkut u intervjuu "Figurativac i u najapstraktnijim radovima", u *Kontura art magazin*, 19, 2009., str. 35.

106 Alem Korkut u intervjuu "Figurativac i u najapstraktnijim radovima", u *Kontura art magazin*, 19, 2009, str. 35.

107 Vidi "Figurativac i u najapstraktnijim radovima", u *Kontura art magazin*, 19, 2009, str. 33-35.

108 Ibid 108

109 Vidi: <http://www.jutarnji.hr/template/article/article-print.jsp?id=151159> [15.9.2013]

skulpturu u Zagrebu, navodeći upravo nestručnost odabira i loše primjere u praksi poput *Radića* i *Gaja* kao temeljni razlog izbjegavanja sudjelovanja u zagrebačkim natjecajima.¹¹⁰ Uz sve mjere predostrožnosti i naučene lekcije, recentnija iskustva za Korkuta, ali i zasigurno i druge autore, nažalost ukazuju da se vremena nisu uvelike promjenila. Na natjecaju raspisanom krajem 2013. godine za *Spomen-obilježje braniteljima iz Domovinskog rata* na lokaciji Florijanski trg u Koprivnici, u studenom je kao pobjednički rad proglašen upravo rad Alema Korkuta. Na natjecaj je pristiglo svega tri rada, i među uskim odabirom zaslužno je odabran Korkutov rad, dok su kao predstavnici umjetničke struke u žiriju predsjedali Branko Franceschi, Ivana Mance i Marijan Špoljar, ravnatelj koprivničkog gradskog muzeja, uz petero predstavnika braniteljskih udruga i udruga žrtava Domovinskog rata te troje predstavnika gradskih vlasti i institucija.¹¹¹ Već dan nakon javne objave rezultata, 11 braniteljskih udruga, čiju su predstavnici sjedili i u natjecajnom žiriju, javno je zahtijevalo poništenje natjecaja i ponovno raspisivanje argumentirajući da su "Sva idejna rješenja [...] nedorečena[...] nemaju mjesto za zastavu, lampione, cvijeće[...]a] izabrana *Zvona* Alema Korkuta nisu originalno rješenje jer sličan spomenik već postoji u Philadelphiji."¹¹² S jedne strane, kratak natjecajni rok i slab odaziv autora, može biti legitiman razlog za raspisivanje novog natjecaja, obzirom da *Zvona* Alema Korkuta možda i nisu najbolji mogući rad za spomenutu lokaciju te u tom kontekstu pomirbeni ton spomenutih udruga koje će radije pričekati još koju godinu kako bi se pronašlo adekvatnije rješenje umjesto pristajanja na pristigle radove koji "nisu niti originalni niti inovativni u odnosu na aktualnu spomeničku praksu"¹¹³ vrijedno kompromisa. To s druge strane ne znači da su te iste udruge samostalno, bez stručnog mišljenja, kadre procjenivati razinu originalnosti i inovativnosti u kontekstu aktualne spomeničke prakse. Ipak, pritisak braniteljskih udruga Koprivnice urodio je plodom jer je krajem listopada 2014. godine Gradsko

110 Alem Korkut u intervjuu "Figurativac i u najapstraktnijim radovima", u *Kontura art magazin*, 19, 2009., str. 34.

111 Vidi: <http://koprivnica.hr/novosti/na-natjecaju-za-izradu-umjetnickog-rjesenja-spomen-obiljezja-braniteljima-iz-domovinskog-rata-i-uredenja-neposrednog-okolisa-na-lokaciji-florijanski-trg-pobijedio-rad-kipara-alema-korkuta/> [22.2.2014.]

112 Vidi: <http://www.braniteljski-portal.hr/Novosti/Drustvo/STRADALNICKE-I-BRANITELJSKE-UDRUGE-GRADA-KOPRIVNICE-TRAZE-PONISTENJE-NATJECAJA-SPOMENIK-BRANITELJIMA-U-KOPRIVNICI> [22.2.2014.]

113 Ibid 106

vijeće Koprivnice sukladno uputama braniteljskih udruga jednoglasno prihvatilo izmjene na pobjedničkom radu Alema Korkuta te koji je sudeći po medijskim napisima također pristao na potrebne „ustupke“ u likovnom rješenju – uključivanje hrvatskog grba, grba Grada Koprivnice, naziva MUP i MORH, grbova i naziva koprivničkih postrojbi koje su sudjelovale, itd. te izvesti cijeli spomenik u „najvećoj mogućoj dimenziji“¹¹⁴



Alem Korkut, maketa rada *Zvono* (2014.), (foto: www.koprivnica.net)

¹¹⁴ <http://www.vecernji.hr/sjeverozapadna-hrvatska/kokutova-zvona-ostaju-a-pogledajte-za-kakve-promjene-su-se-izborili-branitelji-970144> [19.12.2014.]

4.2. Arhitektonsko-krajobrazni spomenici

Bilo da je riječ o projektima čiji autori su arhitekti, arhitektonski kolektivi ili uredi ili jednostavno imaju naglašenu krajobraznu komponentu, spomenici u ovoj proizvoljno nazvanoj kategoriji predstavljaju progresivniji i nerijetko za svoje krajnje korisnike zahtjevniji umjetnički smjer. Zajednička odlika ove skupine radova jest to da je u njihovoj idejnoj srži sadržana direktna fizička interakcija s publikom i prostornom sredinom – oni na razne načine redefiniiraju prostor u koji su smješteni, utječu na uobičajeno kretanje ljudi iz te sredine i komuniciraju povijesni, emotivni i/ili kulturni sadržaj na mnogo suptilnije načine od npr. klasične portretne skulpture.

4.2.1. Slučaj prvi: Probijanje leda. Zidom.

Prvi i najmanje "spomenički" primjer u klasičnom smislu riječi projekt je *Mosta hrvatskih branitelja iz Domovinskog rata* u Rijeci, prema projektu arhitektonskog studija 3LHD¹¹⁵ iz 2001. godine. Na prvi pogled, riječ je prije svega o arhitektonskom rješenju utilitarne gradske infrastrukture pješačkog mosta preko Mrtvog kanala Rječine. Jednostavnih, pročišćenih elemenata od kombinacije čelika, aluminijske i staklene ograde naglašene kvalitetnom rasvjetom koja noću most čini još transparentnijim, gotovo lebdećim, nadilazi svoju utilitarnu narav zapravo iznimno dramatičnim, ali i prirodnim nastavkom u vidu dvaju "zidova" različitih širina na lijevoj obali Rječine. Impozantna vertikalna visina 7,5 metara na trenutak može se doimati kao zid na kraju mosta, prepreka ili jednostavno kraj puta, ali približavanjem i raspoznavanjem dvaju razmaknutih ploha koje zapravo tvore svojevrsni trijumfalni luk, prolaz na drugu stranu, stabilan oslonac koji stremlje u nebo. Simbolika je višeznačna i potpuno otvorena za interpretaciju, ali i interakciju – iako elementarni kao fizički produžetak mosta, poruku ovog funkcionalnog spomenika ne nose "zidovi"

¹¹⁵Most hrvatskih branitelja iz Domovinskog rata jedan je od prvih projekata uspješnog hrvatskog arhitektonskog studija. Ipak, djelatnost i estetika studija 3LHD postali su predmetom povjesničarsko-umjetničke struke prvenstveno povodom realizacije projekta nove splitske Rive iz 2006-2007. koja je polučila mnogo oprečnih mišljenja unutar struke, ali i najšire javnosti. Vidi: <http://www.matica.hr/vijenac/330/Opet%20nas%20zove%20splitska%20riva/> [7.7.2014.]

već slobodan prostor između. Zapravo, ti "zidovi", odnosno dvije vertikalne forme različitih širina izgrađene od armiranog betona, ali obložene istim aluminijskim oplatom kao i gazište mosta, imaju krajnje utilitarnu funkciju svojevrsne ceremonijalne kulise i prostora za polaganje vijenaca i svijeća. *Most hrvatskih branitelja iz Domovinskog rata* zahvaljujući ovom spretnom minimalističkom pristupu postaje prepoznatljiv znak u prostoru koji ustaljeno pješačko kretanje (*Most* je produžetak riječkog korza, glavne pješačke zone) pretvara u svojevrsno hodočašće i spontano odavanje počasti, pritom ne remeteći isti taj pješački promet. Projektni tim koji stoji iza *Mosta* – Silvije Novak, Marko Dabrović, Saša Begović, Tatjana Grozdanić Begović, Siniša Glušica, Koraljka Brebrić Kleončić, Milan Štrbac; nagrađeni su za svoj rad s nekoliko međunarodnih i hrvatskih nagrada i priznanja: priznanja *Piranesi* i *Bauwelt*, nagradu američkog časopisa za dizajn *I. D. Magazine* te hrvatsku arhitektonsku nagradu *Viktor Kovačić* za najbolju realizaciju 2001. godine.¹¹⁶



3LHD, *Most hrvatskih branitelja*, 2001., Rijeka (foto: 3LHD)

116 <http://www.3lhd.com/hr/projekti/most-hrvatskih-branitelja/linkovi/#awards> [7.7.2014.]

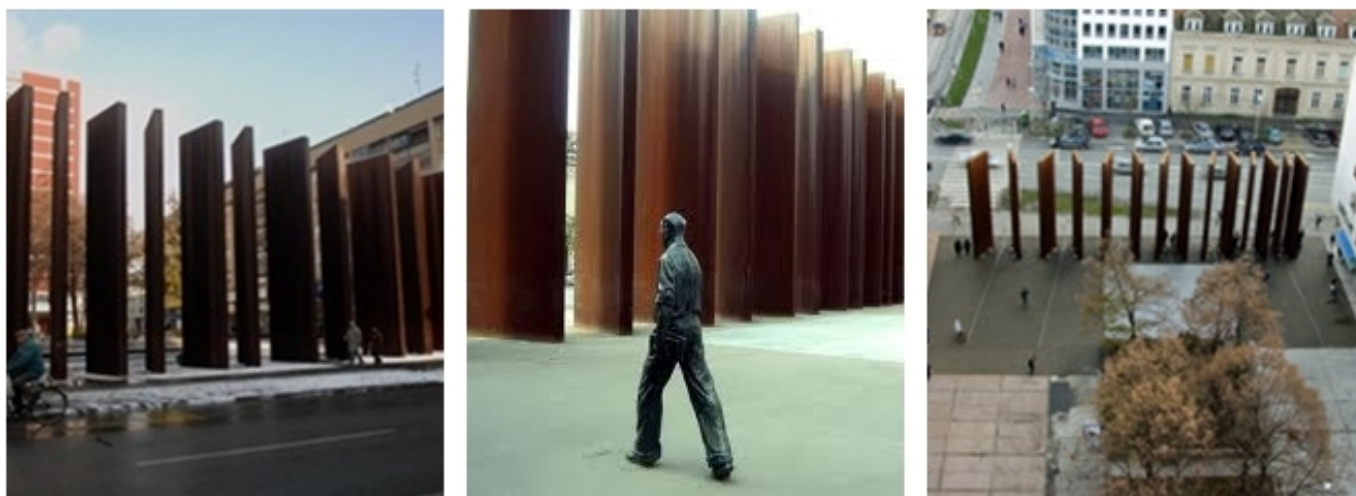
Uz zaslužene nagrade i priznanja, projekt *Mosta* nisu zaobišle i nužne kontroverze, koliko god marginalne ili banalne bile, kao esencijalni sastojak svakog spomenika ili spomen-obilježja ovog tipa. Naime, projekt je odabran, izgrađen, svečano otkriven i svojih prvih 10 mjeseci služio Riječanima pod nazivom *Most hrvatskih branitelja*, ali je u listopadu 2002. godine na inzistiranje Stožera za zaštitu digniteta Domovinskog rata i dragovoljačkih udruga preimenovan u *Most hrvatskih branitelja iz Domovinskog rata* jer je prvotni naziv smatran "uvredljivim, držeći da se iz njega ne može zaključiti kome je zapravo posvećen"¹¹⁷. Istom prilikom je na prilazu *Mostu* sa strane Delte postavljen i pano s tekstom koji objašnjava simboliku *Mosta*. Nakon zadovoljavanja svih primjedbi spomenutih udruga projekt *Mosta hrvatskih branitelja iz Domovinskog rata* zaključen je kao prepoznatljiv primjer odavanja počasti i uspješno utkan kvalitetni likovno-arhitektonski element u novom gradskom identitetu Rijeke i njenih građana.

¹¹⁷<http://novine.novilist.hr/default.asp?WCI=Pretrazivac&WCU=285B28592863285928582863285A28582858285A2863287A287128632863285B285C28592861286028632863286328582863W> [25.10.2013]

4.2.2. Slučaj drugi: Osječki *Tilted Arc*

Na Trgu slobode, u centru Osijeka, 2003. godine od strane Grada Osijeka i Osječko-baranjske županije, a prema rezultatima prethodnog javnog natječaja podignuta su dva spomen-obilježja hrvatskim braniteljima i stradalnicima Domovinskog rata obzirom da su oba idejna rješenja ocijenjena jednakovrijednim prvim nagradama i u oba slučaja autori su bili – arhitekti. Osijek i Osječko-baranjska županija kao jedni od glavnih ratnih stradalnika neupitno su zaslužili i više spomenika u gradskom centru, a igrom slučaja odabrani dvojac natječajnih pobjednika iznenađujuće dobro upotpunjuju jedan drugoga. Ako je suditi prema formatu realizacije, ali i po broju autora, onda je rad osječke arhitektice Sabine Majdandžić onaj manji od dvoje. Niz od pet podnih ploča koji se proteže izduženom pješačkom zonom Trga slobode od sjevera prema jugu zapravo su nasumične markacije kvadrata površine trga posložene i obrađene na posve identičan način – staklene plohe s ugrađenim osvjetljenjem i natpisom "Čast palima na ovom i svakom kvadratu zemlje Hrvatske." Iako prividno "razbacano" po prostoru pješačke zone ovo sporadično stakleno popločenje je svojevrsna staza prema centralnom, drugom dijelu dvojnog spomen-obilježja. Arhitektonski tim (Koraljka Brebrić, Mirko Buvinić, Maja Furlan Zimmermann i Siniša Glušica) autori su spomenika koji odaje počast nepokorenom Osijeku kroz reinterpretaciju povjesne uloge gradskih vrata, odnosno suvremeno viđenje Osijeka kao otvorenog grada dramatične povijesti i nepokolebljive snage gradskog duha. Uz južni rub Trga slobode, prema prometnici koja presjeca pješačku zonu, uzdiže se 14 desetmetarskih megalita od patiniranog čelika koji formiraju sedam parova vratnica, odnosno sedam razina otvorenosti vrata – od najužih kroz koja se odrasla osoba jedva provlači, evocirajući osjećaj tjeskobe i opasnosti, do posve otvorenih gradskih vrata koja omogućavaju slobodan protok ljudi i gradskog života. Kao i u slučaju Rijeke, riječ je o projektu koji na očigled mijenja prvotni izgled i vertikalno dominira jednom od glavnih gradskih šetnica. Čak i više nego u riječkom slučaju, osječko spomen-obilježje ograničava i usmjerava pješački promet, gotovo prisiljavajući prolaznike da pred sam kraj "hodočašća" uz spomen-ploče zastanu, osvijeste

prostor oko sebe, njegovu posvetu i gotovo prisilno komuniciraju sa sugrađanima s kojima se mimoilaze kroz vratnice spomenika. Kao dodatni naglasak novom spomen-obilježju ove skupine autora stoji i prva hrvatska ulična skulptura – *Šetač* Stjepana Gračana¹¹⁸ iz 1974. godine.



Koraljka Brebrić, Mirko Buvinić, Maja Furlan Zimmermann, Siniša Glušica, *Spomen obilježje hrvatskim braniteljima i stradalnicima Domovinskog rata*, 2003., Osijek (foto: www.osijek031.hr)

Zahvaljujući svim navedenim komponentama *Spomen-obilježje hrvatskim braniteljima i stradalnicima Domovinskog rata* iz 2003. godine pretvara uobičajen gradski trg u memorijalni trg koji uvjetuje interakciju, nametljivo mijenja svakodnevicu. Kao i sama pojava rata, čijim je žrtvama posvećen, zahtijeva reakciju i prisjećanje jer zaborav nije opcija. Korodirajuća površina megalita, simbolično krvavo crvene boje, nemilosrdno bilježi protok vremena dajući potencijalno vrlo hladnoj formi organski, ljudski element. Iz perspektive arhitekture, urbanizma, suvremene povijesti umjetnosti ovaj promišljeni, formalno jednostavan, ali sadržajno izrazito nabijen i snažan spomenički kompleks, dostojan je usporedbe s nekima od uspješnijih svjetskih primjera, između ostalog već spomenutog primjera Maye Lin. Ubrojivši ljudski faktor i naravno politiku, osječki slučaj prije doziva usporedbu s *Tilted Arc* Richarda Serre iz 1981. godine. Naime, radove ne povezuje samo nekoliko očitih sličnosti – izvedba u identičnom materijalu¹¹⁹, pozicioniranje spomenika na otvorenom gradskom prostoru tipa trga, ili činjenica što je u pitanju prva takva

¹¹⁸Sandra Križić Roban, "Vrijeme spomenika: skulpturalni, arhitektonski, urbanistički i drugi načini obilježavanja Domovinskog rata", u *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, br. 34, 2010., str. 232

¹¹⁹U oba slučaja koristio se core-ten čelik, materijal podložan koroziji koja rezultira nepredvidivim i specifičnim kolorističkim promjenama na materijalu. Vidi: Harriet Senie, "Richard Serra's 'Tilted Arc': Art and Non-art Issues", u *Art Journal*, vol. 48. no 4. Critical Issues in Public Art (1989), str. 298-302

progresivna arhitektonsko-skulpturalna realizacija u Hrvatskoj, odnosno SAD-u; već ih još čvršće veže javno negodovanje oko njihova postojanja. Amerikanci su Serrinom *Tilted Arcu* toliko zamjerali invazivnost i oblikovnu ogoljenost, koja za mnoge nije predstavljala ništa više nego smetnju u pješačkom prometu, da je nakon gotovo osam godina konstantnih javnih rasprava i Serrinog odlučnog stava da se skulptura nigdje ne premješta, jer premještanje *site-specific* skulpture jednako je njenom uništenju, *Tilted Arc* ipak uklonjen 1989. godine. Sudskim nalogom donesenim nakon javnih saslušavanja na temelju kojega je skulptura naknadno i uklonjena, zaključeno je da postoji "opravdana sumnja" da zgradi i zaposlenicima Federal Plaze, naručitelja *Tilted Arca* ispred koje je i bio smješten, prijeti opasnost od terorističkog napada i okupljanja dilera drogom.¹²⁰ Po mnogima je *Tilted Arc* upravo specifičan zbog pitanja koje je njegovo postavljanje, no posebno uklanjanje, nametnulo struci i javnosti – koji je konačni kriterij uspješnosti primjenjiv pri narudžbi i izvedbi neke javne plastike? Rijetki su koji će osporiti formalnu, konceptualnu ili kontekstualnu važnost i kvalitetu Serrinog rada, što ipak ne amnestira *Tilted Arc* od dublje javne rasprave. Može li, odnosno treba li, rad koji generira toliku negativnu pažnju javnosti, čijim poreznim dolarima je i financiran i čiji kulturni identitet je namijenjen oblikovati, biti protivno volji te iste javnosti nametnut kao prostorni znak? Posebice kada je najuvjerljiviji argument u korist zadržavanja novonastalog spomeničkog stanja obrana konceptualne ideje jednog člana ili uskog profila zajednice? Paradoksalnost situacije je upravo u činjenici da kulturna inicijativa, institucionalizirana kroz nacionalne zakone ciljanog ulaganja u javnu umjetnost i likovnu opremu javnih institucija, često pod nazivom "*I posto za umjetnost*", koja je prisutna u velikom broju europskih država i američkih gradova, a kojoj hrvatska kulturna scena teži¹²¹, očito, što dokazuje slučaj *Tilted Arc*, zapravo ne može garantirati ili beskompromisno štititi ni javnost, ni autora, ni djelo od međusobnog nerazumjevanja i konflikta. Osječki primjer, iako van konteksta inicijative "*I posto za umjetnost*", trpi jednako nerazumjevanje – institucije koje su ga naručile (Grad Osijek i Županija osječko-baranjska) svakih nekoliko izbornih godina politički se obračunavaju na račun *Spomen-obilježja*

120 Andrew Causey, *Sculpture since 1945*, Oxford : Oxford University Press, 1998, str. 216

121 Vidi: <http://1postozaumjetnost.wordpress.com/about/> [7.7.2014.]

hrvatskim braniteljima i stradalnicima Domovinskog rata prijeteći da će ga premještati, rušiti ili pak braniti stručnim re-evaluacijama, dok građani Osijeka, iako podijeljenih mišljenja, zadnjih godina poprilično jednoglasno oslovljavaju *Spomen obilježje*, po njegovim najprominentnijim elementima, "radijatori" potiho zazivajući njihovo ukljanjanje.¹²² Koja će biti konačna sudbina *Spomen-obilježja hrvatskim braniteljima i stradalnicima Domovinskog rata*, teško je predvidjeti, ali sa strukovne strane ovaj dvojni spomenik je primjer naprednijeg i promišljenog pristupa teškoj zadaći javne narudžbe za potrebe memoraliziranja vrlo osjetljive teme.

¹²² http://www.osijek031.com/osijek.php?topic_id=27160 [25.10.2013.], <http://www.jutarnji.hr/-neka-glavas-rusi-sto-je-on-napravio-/22411/> [25.10.2013.]

4.2.3. Slučaj treći: Identitet i spomen. Primjer Nikole Bašića.

Nikola Bašić nezaobilazan je autor u nacionalnom kontekstu poredbe regionalnih praksi, barem kao autor jednog specifičnog srednjedalmatinskog opusa javne plastike. Bašićeve intervencije u gradsko tkivo Zadra i realizacija pobjedničkog projekta na javnom natječaju za spomenik poginulim vatrogascima na Brijunima važni su primjeri javne narudžbe koji u sebi objedinjuju kulturni identitet kroz prizmu prepoznatljivog pejzaža, gradskog i prirodnog, ali i vrlo tradicionalnu, ponekad i stereotipnu, samoidentifikaciju svojih stanovnika kao usko vezanih uz kamen i more, bilo da je riječ o poželjnom urbanističkom zahvatu ili oplakivanju neočekivane lokalne tragedije. Burna zadarska povijest 20. stoljeća, pri čemu je savezničko bombardiranje grada 1944. godine nanijelo najveću štetu gradskom tkivu, rezultirala je zapuštenom zapadnom rivom umjesto reprezentativnom i tradicionalnom primorskom šetnicom. Gradska uprava Zadra i Tankerska plovidba 2004. u namjeri da se revitalizira taj dio zadarskog poluotoka i povjesne jezgre, raspisuje natječaj za urbanističko rješenje. *Morske orgulje*, pobjednički rad, odnosno "urbana instalacija" kako ju naziva autor¹²³, je danas, devet godina od izgradnje, jedan je od najprepoznatljivijih i najposjećenijih "spomenika" u Hrvatskoj, sa zavidnom međunarodnom reputacijom. Usprkos inicijalnim i često zlonamjernim kritikama i unutar struke i šire javnosti, da je riječ o konceptulanom kiču ili turističkoj atrakciji¹²⁴, realizacijom rada dobrom dijelu spomenutih zlonamjernika oduzeti su svi valjani argumenti protiv *Morskih orgulja*. U jednostavan plan urbanističkog rješenja zapuštene zapadne obale i pristaništa uključen, odnosno bolje rečeno, u ravnu liniju nove rive usječen je sistem orgulja koji čini osam redova stepenica koje se spuštaju prema moru. Kroz ukupnu duljinu od oko 70 metara, stepenice se gradiraju u formalnom i funkcionalnom oponašanju glazbene ljestvice - ispod niza stepenica, na razini izmjene plime i oseke, a okomito na obalni zid nove rive ugrađen je sustav od trideset i pet cijevi, različitih duljina i promjera. Sve cijevi

123 Josip Zanki, "Promjene identiteta grada" u *Zarez*, br. 362, 4.7.2013., dostupno na:

<http://www.zarez.hr/clanci/promjene-identiteta-grada> [7.11.2013.]

124 Npr. Prof. Vinko Srhoj u intervjuu Zadarskom listu 2011. godine. Vidi:

<http://www.zadarskilist.hr/clanci/25012011/zadar-nije-grad-likovne-umjetnosti> [7.7.2014.]

kosim nagibom se uzdižu ispod samog popločenja rive prema kanalu u kojemu se generira zvuk. Naime, na završetku svake cijevi nalazi se zviždaljka koja može proizvesti 7 akorda od 5 tonova, ovisno o količini zraka koju kretanje mora u određenom trenutku potiskuje u cijev. Zvukovi nastali u kanalu ispod kamene glazbene ljestvice, odnosno kamenih stepenica s pogledom na pučinu, oslobođene su u neposredni prostor kroz perforacije ispod stepenica rezultirajući uvijek promjenjivim ambijentalnim iskustvom za promatrača. Nikola Bašić još je u projektnoj fazi *Morske orgulje* povezivao sa inherentno primorskim iskustvom odrastanja, odnosno konstantne prisutnosti zvuka mora.¹²⁵ *Morske orgulje* u tom kontekstu su svojevrsna suvremena arhitektonska reinterpretacija dalmatinskog identiteta, koji se ne oslanja na folklorne klišeje ili povijesne tekovine, već na prirodnu, geografsku datost kojom je obilježen svaki stanovnik hrvatskog (ili bilo kojeg drugog) primorja. I ova instalacija u svojoj srži počiva na interakciji, na individualnom pristupu svakog pojedinca, promatrača, osluškivača, na osobnoj želji da *Morske orgulje* iskusi kao "metaforičko mjesto koje oblikuje mentalnu sliku grada."¹²⁶ Neodgovorno bi bilo zanemariti i dodatnu turističku vrijednost koju *Morske orgulje* osiguravaju Zadru kao destinaciji – u duhu natjecateljskog turističkog tržišta na kojemu se Hrvatska bori za što bolju poziciju, projekti poput *Morskih orgulja*, tj. jedinstveni, inovativni i konceptualno kvalitetni, svakako su poželjni i potrebni. Nešto manje uspješan pokazao se skori dodatak *Morskim orguljama*, također Bašićeva intervencija u vidu rada *Pozdrav Suncu* iz 2008. godine. U neposrednoj blizini *Morskih orgulja* – *Pozdrav Suncu* veći je "turistički pogodak" za što je zasigurno zaslužna veća vizualna atraktivnost, ali na likovnoj i arhitektonskoj razini *Pozdrav Suncu* je znatno slabiji rad koji kvalitetnu konceptualnu i jednostavnu sadržajnu poruku *Morskih orgulja* može samo umanjiti ukoliko se oba rada interpretiraju kao cjelina, što je očekivano obzirom da su rad istog autora i elementi iste urbanističke cjeline.

125Josip Zanki, "Promjene identiteta grada" u *Zarez*, br. 362, 4.7.2013., dostupno na: <http://www.zarez.hr/clanci/promjene-identiteta-grada> [7.11.2013.]

126Josip Zanki, "Promjene identiteta grada" u *Zarez*, br. 362, 4.7.2013., dostupno na: <http://www.zarez.hr/clanci/promjene-identiteta-grada> [7.11.2013.]



Nikola Bašić, *Morske orgulje*, 2005., Zadar
(foto:ezadar.hr)



Nikola Bašić, *Pozdrav Suncu*, 2008., Zadar
(foto:ezadar.hr)

Pozdrav Suncu sastoji se od tristotinjak višeslojnih staklenih ploča posloženih u oblik kruga promjera dvadesetdva metra i u razini popločenja rive. Ispod staklenih ploča nalaze se fotonaponski paneli koji bi trebali tokom dana skupljati Sunčevu energiju, a sa sumrakom početi, uz pomoć kompjuterskog programa, svjetlosno interpretirati zvukove *Morskih orgulja*. Nejasan koncept koji stoji iza kompjuterskog upravljanja svjetlosnim signalima koje *Pozdrav Suncu* emitira, ali i osjetljiva tehnologija solarnog napona koja se ubrzo počela kvariti i oštećivati, rezultirali su razočaranjem nakon prvotnog oduševljenja u javnosti. U nizu novinskih članaka, lokalnih prepričavanja i negodovanja, pojavljila su se obećanja o remontu pokvarenih elemenata, najave nužnog smanjena funkcionalnih elemenata instalacije, prozivke na račun proizvođača solarnih panela, pa i insinuacija da *Pozdrav Suncu* zapravo radi na standardni strujni pogon obzirom da solarni paneli nisu u stanju generirati potrebnu količinu energije, ali malo naznaka za neku doista *svjetliju* budućnost *Pozdrava Suncu*.¹²⁷

Nekoliko godina nakon uspjeha *Morskih orgulja*, točnije 2010. godine, projekt Nikole Bašića odabran je kao pobjednički na još jednom natječaju – javnom natječaju za prijedloge spomen-obilježja poginulim vatrogascima na Velikom Kornatu 2007. godine. Tragična i još uvijek posve nerazjašnjena sudbina dvanaestorice vatrogasaca stradalih na Velikom Kornatu relativno je svježja nacionalna trauma koja je ponovno ponukala potrebu za komemoracijom žrtve, netom nakon

¹²⁷ <http://www.057info.hr/vijesti/2013-04-18/iz-grada-odustali-od-rekonstrukcije-pozdrava-suncu-u-korist-jetinije-alternative> i <http://slobodnadalmacija.hr/Zadar/tabid/73/articleType/ArticleView/articleId/224543/Default.aspx> [7.7.2014.]

jenjavanja potrebe za memoraliziranjem prethodne – Domovinskog rata. Na natječaju koji su po mnogima obilježili " likovno otrcani, a etički nemušti"¹²⁸ prijedlozi, pobjedio je Nikola Bašić s projektnim prijedlogom koji se sastojao od dvanaest predimenzioniranih križeva položenih na tlo i na lokacije gdje je pojedini vatrogasac stradao, a izvedenih u suhozidu. Drugo i treće mjesto na natječaju kojim je predsjedao trinaesteročlani žiri pripalo je Kuzmi Kovačiću i Mili Skračiću, radovima koji su također svoju glavnu inspiraciju našli u kršćanskoj ikonografiji i poimanju smrti. Bašićev rad se u toj grupi, usprkos pojedinim kritikama da se isuviše oslanja na pogrebnu ikonografiju križa kao nadgrobnog spomenika, ističe po nekoliko promišljenih i pomirljivih rješenja. Za početak motiv križa, koliko god očit i tradicionalan, preformuliran je kroz tri postupka: polaganjem na tlo, predimenzioniranjem i tehnikom izvedbe. Polaganjem križeva na tlo markirana je lokacija tragedije koja postaje simbolični, ne doslovni grob stradalih, i izbjegava se potencijalno vrlo invazivna vertikalna prostorna intervencija u pejzaž gotovo nenaseljenog otoka koji je i središte nacionalnog parka Kornati. Predimenzioniranjem i izvedbom križeva u suhozidu stvoren je nepravilan raster razgraničenja u suhozidu – traga ljudske ruke koji je i tradicionalno prisutan na Velikom Kornatu, istodobno nenametljiv i nužan. Bašićevi križevi, dovršeni u svibnju 2010., dobar su primjer suptilnog, skrušenog obilježavanja tragičnih smrti u impresivnom mediju klasičnog land-arta. Na stranu velikih očekivanja kojih je uvijek bilo i osobnih preferenci, Bašić je kornatskim križevima uz pomoć tradicionalnog motiva i jednostavne poruke ispoštovao i zadovoljio očekivanja obitelji stradalih, a dobro promišljenom tehnikom i konceptom uspješno približio tradicijske vrijednosti suvremenoj umjetnosti, time pomirivši dva često kontradiktorna svijeta.



Nikola Bašić,
*Spomen obilježje
poginulim
vatrogascima,*
2010., Veliki
Kornat,
(foto: min-
kulture.hr)

¹²⁸ Tihomir Milovac u intervjuu za tportal.hr (<http://www.tportal.hr/kultura/kulturmiks/56654/Umjetnici-su-postigli-komicne-i-slabe-rezultate.html>) [7.11.2013.]

4.2.4. Slučaj četvrti: Dubrovačka neslavna spomenička stvarnost

Nepotrebno je, za potrebe rada koji se fokusira na uzak vremenski period nacionalne povijesti umjetnosti, smještati Dubrovnik u kategorije važnosti za nacionalni identitet ili ponovno ustvrđivati da Dubrovnik i u glavama većine državljana Hrvatske, a posebno svojih građana, funkcionira kao živući spomenik jedne bogate povijesti. Jednako tako je nepotrebno napominjati da su ratna stradanja Dubrovnika i slike razorenog *Grada* koje su se urezale u kolektivnu svijest svih koji su se ikada i ovlaš susreli s vijestima o Domovinskom ratu, ostavila traumatičan trag u recentnoj hrvatskoj povijesti. Logično je pretpostaviti da će i Dubrovnik dobiti spomenik posvećen tim stradanjima, ali porazno je i nužno za istaknuti da Dubrovnik, ne zaslužuje spomenik koji je u konačnici dobio. Grad Dubrovnik je 2004. godine raspisao natječaj za urbanističko-arhitektonsko rješenje platoa Pile koji je uz plan preusmjeravanja prometa i pretvaranja platoa Pile u pješačku zonu, podrazumijevao i uključivanje spomen-obilježja stradalima i braniteljima u Domovinskom ratu. Pobjednički rad arhitekta Igora Franića, iako predviđen za potpunu realizaciju u četiri faze¹²⁹ ostao je na razini realizacije prve faze,¹³⁰ odnosno izgradnje *Spomenika braniteljima* koji je svečano otkriven 2007. godine. *Spomenik braniteljima*, uz pretpostavku da je riječ je nedovršenom projektu u cijelosti, i dalje ostaje promašen koncept, koji bi možda malo manje provocirao svoje sugrađane i rijeke turista da se nalazi u predviđenoj pješačkoj zoni. Franićev *Spomenik braniteljima* je kakofoničan spoj elemenata u naizgled minimalističkom formatu – "pravilan kubus tlocrtne dimenzije 6.4x1.92 m i visine 4.24 m[...] s vanjske strane [...] definiran ekranima i ogledalom, stvarajući izmjenu stalnog morskog plavetnila i obrisa zrcala svakodnevnog života. Njegova monumentalnost dodatno je naglašena ogledalima u kojima se zrcale likovi prolaznika, koji su u odnosu na spomenik mali - simbolizirajući tako nemjerljivu veličinu žrtve branitelja"¹³¹.

¹²⁹Igor Franić, http://www.dubrovnik.hr/novost_clanak.php?id=1754 [7.11.2013]

¹³⁰ Provedba nove prometne regulacije platoa Pile koja je bila planirana i preduvjet za realizaciju i spomeničke komponente projekta nikada nije realizirana – natječajni plan je predviđao da se "cjelokupni promet s Pila preusmjeri iza ljetnikovca Pucić, današnje zgrade Atlasa, a plato Pile postane isključivo pješačka zona" čime bi izvedeni spomenik bio dio šire smislenije cjeline. Vidi: http://www.dubrovnik.hr/novost_clanak.php?id=1754 [7.11.2013]

¹³¹ Igor Franić, http://www.dubrovnik.hr/novost_clanak.php?id=1754 [7.11.2013]

Multimedijalni ekrani izmjenično prenose snimke morske površine, fotografije razorenog Dubrovnika, stihove, i dr.



Igor Franić, *Spomenik braniteljima* i maketa prijedloga rješenja platoa Pile Studija za arhitekturu, 2007., Dubrovnik (foto: sza.hr)

Pretjerano moderan, gotovo apsurdan u kontekstu ulaza u povijesnu jezgru Dubrovnika, *Spomenik braniteljima* je pretenciozan istup u "suvremenost" i "budućnost" koja je u poredbi najbliža suvremenim turističkim oglasnim stupovima ili interaktivnim autobusnim stanicama – a kako spomenik najčešće i tumače usputni prolaznici.

5. Zaključak

U diplomskom radu *Spomenička plastika u Hrvatskoj nakon 1990.* predstavljen je presjek autora i pojedinih javnih skulptura koje su na pozitivne i ponekad negativne načine obilježile posljednjih 25 godina hrvatske spomeničke produkcije. Rad donosi kratak pregled svjetskih praksi nakon Drugog svjetskog rata i kontekst razvoja kiparstva i spomeničke plastike na području bivše Jugoslavije, s naglaskom na Hrvatsku, u želji da se ukaže na svojevrsni kontinuitet diskontinuiteta¹³² kada je u pitanju odnos prema spomenicima prošlih režima, ali i likovne stečevine koju suvremena praksa iz tih vremena nastavlja ili odbacuje. Zagreb i spomenici realizirani u Zagrebu od 1970-ih nadalje, uzeti su kao simptomatični za hrvatsku spomeničku produkciju prije 2000. godine obzirom da je Zagreb kao političko i financijsko središte nažalost jedini u Hrvatskoj u tom periodu u većem intenzitetu djelovao na uređenju javnih površina i aktivnoj izgradnji kulturnog identiteta. Povijesni razlozi Domovinskog rata, uz nužno potenciranje centraliziranog kulturnog djelovanja, potaknuli su i hiperprodukciju spomenika i spomen-obilježja palim braniteljima, crkvenim ličnostima, političarima itd., dok su kvalitetna spomenička rješenja u skladu s promišljenom lokalnom kulturnom politikom i natjecajnim procesima uslijedila tek nakon 2000. godine. Kao iznimno osjetljiva tema i likovno vrlo zahtjevna, spomenička rješenja posvećena ratnim stradanjima primarni su fokus ovog rada, a obrađena materija i konkretni primjeri spomeničke prakse podijeljeni su u dvije kategorije: kiparsko-figuralne spomenike i arhitektonsko-krajobrazne spomenike. Nažalost, format diplomskog rada nije u mogućnosti u cijelosti obuhvatiti kronološki produkciju spomeničke plastike ili spomeničkih struktura, stoga su odabrani i obrađeni oni primjeri koji se ističu po svojoj likovnoj kvaliteti, dobrom prijemu publike, ili pak ukazuju na specifične korelacije s međunarodnom praksom ili nedostacima lokalne, ali i nacionalne kulturne politike i odnosa prema spomeničkoj baštini. Postojeće stanje spomeničke baštine ukazuje na nužnu intervenciju nadležnih

¹³² Ivana Hanaček, Ivan Klisura, *Tajne izložbe – Istraživanje cenzure u vizualnim umjentostima nakon 1989. godine*, Zagreb, 2010., str. 11.

tijela i institucija pri regulaciji produkcije kroz sisteme transparentnijih natječaja, kriterija stručnosti i poštivanja urbanističko-konzervatorskih ograničenja koja variraju od sredine do sredine. Stihijska politika podizanja spomenika posljednjih dva desetljeća rezultirala je opsežnim brojem neprimjerenih i nepromišljenih rješenja koja nisu dorasla ozbiljnosti zadaće, odnosno obilježavanja jednog teškog, ali na sreću prošlog vremena koje je na svoj način bilo formativno za svakog građana i nužno je utkano u kolektivni identitet. Ako se priklonimo tezi da povijest ima tendenciju ponavljanja, a praksa destrukcije/reinvencije spomeničke baštine se ponavlja sa svakom dramatičnom povijesnom mijenom, uzevši u obzir najrecentniju spomeničku produkciju u Hrvatskoj slobodni smo optimistično pretpostaviti da postoji značajan potencijal i prostor za napredak.

Bibliografske jedinice:

- Ljubomir Antić, "Povratak bana" u *Vijencu*, br 407, 9.10.2009.
- Milan Bešlić, *Kuzma Kovačić*, Zagreb: AGM, 2013.
- Andrew Causey, *Sculpture since 1945*, Oxford : Oxford University Press, 1998.
- Dušan Džamonja: *Skulpture – crteži – projekti*, Zagreb: Kaligraf, 2001.
- Grgo Gamulin, *Hrvatsko kiparstvo XIX. I XX. stoljeća*, Zagreb: Naprijed, 1999.
- Ivana Hanaček, Ivan Klisura, *Tajne izložbe – Istraživanje cenzure u vizualnim umjentostima nakon 1989. godine*, Zagreb, 2010.
- Juraj Hrženjak, *Rušenje antifašističkih spomenika u Hrvatskoj 1990-2000*, 2. izdanje s dodatkom, Zagreb, 2002.
- Nataša Ivančević, "Svjetlonoša i bik" u *Vojin Bakić: Svjetlonosne forme*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2014.
- Martina Jakovčić, Dubravka Spevec, "Trgovački centri u Zagrebu" u *Hrvatski geografski glasnik*, 66/1, 47-66, 2004.
- Snješka Knežević, *Projekt spomenika na Petrovoj gori*, Zagreb: Zavod za arhitekturu Arhitektonskog fakulteta u Zagrebu, 1980.
- Ljiljana Kolečnik, "Hrvatska spomenička skulptura u kontekstu europskog modernizma druge polovice 20. stoljeća: primjer V. Bakića", u *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, br. 22, 1998.
- Alem Korkut, "Figurativac i u najapstraktnijim radovima", u *Kontura art magazin*, 19, 2009.
- Ivan Kožarić, "Marsijanac", u *Quorumu*, br. 2, Zagreb, 1992.
- Sandra Križić Roban, "Vrijeme spomenika: skulpturalni, arhitektonski, urbanistički i drugi načini obilježavanja Domovinskog rata", u *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, br. 34, 2010.
- Sonja Leboš, "Homo universalis u epohi zgrtanja - intervju s kustosicom izložbe Ukleti neimar u Gliptoteci, Sonjom Leboš" u *Novosti*, 19. listopada 2012.
- Zvonko Maković "Spomenička plastika Vojina Bakića" u *Vojin Bakić: Svjetlonosne forme*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2014.
- Zvonko Maković, *Postskulptura: nova hrvatska skulptura 2005*. Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, 2005.
- Tonko Maroević, u *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*, (ur. Igor Fisković), Zagreb: Muzejsko galerijski centar, 1997.
- Tonko Maroević, *Vojin Bakić*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, SKD Prosvjeta, 1998.
- Christina Michalos, "Murdering Art: Destruction of Art Works and Artists' Moral Rights" u *The Trials of Art*, ur. Daniel McClean, London: Ridinghouse, 2007.
- Zrinka Paladino, *Lavoslav Horvat – kontekstualni ambijentalizam i moderna*, Zagreb, 2013.
- Ratko Petrić, *Ratko Petrić*, Zagreb: Akademija likovnih umjetnosti, 2007.
- Harriet F. Senie, *Contemporary public sculpture: tradition, transformation, and controversy*, New York; Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Harriet F. Senie, "Richard Serra's 'Tilted Arc': Art and Non-art Issues", u *Art Journal*, vol. 48. no 4. Critical Issues in Public Art (1989), str. 298-302

- Ana Sopina, Jasenko Horvat, "Perivoji skulptura u Zagrebu", u *Prostor – znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam*, Zagreb: Arhitektonski fakultet, 2011., br. 19, str. 416-427.
- *Spomenici i fontane u gradu Zagrebu*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Gliptoteka: Grad Zagreb, Gradski zavod za zaštitu spomenika kulture i prirode, 2007.
- Ive Šimat Banov, *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2013.
- Ive Šimat Banov, *Marija Ujević-Galetović*, Kontura, Zagreb, 2007.
- Saša Šimpaga, *Zagreb, javni prostor*, Porfirogenet, Zagreb, 2011.
- Josip Zanki, "Promjene identiteta grada" u *Zarez*, br. 362, 4.srpnja 2013.

Digitalni izvori:

- http://www.gerz.fr/html/main.html?art_ident=76fdb6702e151086198058d4e4b0b8fc&res_ident=5a9df42460494a34beea361e835953d8 [10.9.2012.]
- <http://www.war-memorial.net/Holocaust-Memorial--Architect-Peter-Eisenman,-Berlin-2005-2.66> [15.10.2012.]
- <http://www.guardian.co.uk/world/2007/aug/09/secondworldwar.germany?INTCMP=ILCNETTXT3487> [16.10.2012.]
- <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/apr/18/berlin-monument-wall-fall> [16.10.2012.]
- <http://www.vecernji.hr/vizualna-umjetnost/petrova-gora-spomenik-sramote-468653> [24.7.2013.]
- <http://www.jusp-jasenovac.hr/Default.aspx?sid=5044> [8.2.2013.]
- <http://pogledaj.to/arhitektura/kontranarodnjacki-spomenik/> [20.10.2010.]
- <http://www.vecernji.hr/zg-vijesti/devastiran-spomenik-marije-juric-zagorke-u-tkalcicevoj-ulici-362605> [6.3.2013.]
- <http://www.jutarnji.hr/template/article/article-print.jsp?id=151159> [15.6.2012.]
- <http://www.hdlu.hr/2012/05/pozivnica-na-javno-predstavljanje-skulptura-akademskih-kipara-dore-kovacevic-i-ivana-kozarica/> [7.9.2013.]
- <http://www.jutarnji.hr/spremni-smo-za--dobrog-duha--na-ulicama-zagreba/874538/> [15.9.2011.]
- http://www.udhos-zagreb.hr/stariweb/galerija_pages/spomenici.htm [24.10.2013.]
- <http://www.vecernji.hr/vijesti/vlc-zlatko-sudac-htio-sam-izraditi-kip-golog-isusa-clanak-99816> [4.9.2013.]
- <http://www.nacional.hr/clanak/18650/dzamonju-su-izabrali-danasnji-kriticari-preseljenja-zida> [23.10.2013.]
- <http://www.index.hr/vijesti/clanak/zid-boli-premjesten-na-mirogoj/271470.aspx> [23.10.2013.]
- <http://www.branitelji.hr/pregled/memorijalno-groblje-zrtava-iz-domovinskog-rata-u-vukovaru> [16.10.2013.]
- <http://www.hrt.hr/arhiv/98/09/27/HRT0014.html> [9.11.2013.]
- <http://www.matica.hr/vijenac/392/Nema%20kvalitetna%20djela%20bez%20duhovne%20dimenzije/> [9.11.2013.]
- <http://arhiv.slobodnadalmacija.hr/20010516/kultura.htm> [8.11.2013.]
- <http://www.jutarnji.hr/template/article/article-print.jsp?id=151159> [15.9.2013.]
- <http://koprivnica.hr/novosti/na-natjecaju-za-izradu-umjetnickog-rjesenja-spomen-obilježja-braniteljima-iz-domovinskog-rata-i-uredenja-neposrednog-okolisa-na-lokaciji-florijanski-trg-pobijedio-rad-kipara-alema-korkuta/> [22.2.2014.]

- <http://www.braniteljski-portal.hr/Novosti/Drustvo/STRADALNICKE-I-BRANITELJSKE-UDRUGE-GRADA-KOPRIVNICE-TRAZE-PONISTENJE-NATJECAJA-SPOMENIK-BRANITELJIMA-U-KOPRIVNICI> [22.2.2014.]
- <http://novine.novilist.hr/default.asp?WCI=Pretrazivac&WCU=285B28592863285928582863285A28582858285A2863287A287128632863285B285C28592861286028632863286328582863W> [25.10.2013.]
- http://www.osijek031.com/osijek.php?topic_id=27160 [25.10.2013.]
- <http://www.jutarnji.hr/-neka-glavas-rusi-sto-je-on-napravio-/22411/> [25.10.2013.]
- <http://www.zarez.hr/clanci/promjene-identiteta-grada> [7.11.2013.]
- <http://www.tportal.hr/kultura/kulturmiks/56654/Umjetnici-su-postigli-komicne-i-slabe-rezultate.html> [7.11.2013.]
- http://www.dubrovnik.hr/novost_clanak.php?id=1754 [7.11.2013.]
- <http://www.zeit.de/2003/45/Eisenman> [7.7.2014.]
- <http://www.london.gov.uk/priorities/arts-culture/fourth-plinth/2014-2015-commissions> [7.7.2014.]
- <http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jul/25/fourth-plinth-gives-nelson-the-bird> [7.7.2014.]
- <http://www.london.gov.uk/priorities/arts-culture/fourth-plinth> [7.7.2014.]
- <http://www.msu.hr/#/hr/20171/> [7.7.2014.]
- <http://pogledaj.to/art/vaskovo-plavo-stablo-u-splitu/> [7.7.2014.]
- <http://stari.dalmacijanews.com/Vijesti/View/tabid/74/ID/142345/Popularna-splitska-pirja-uklonjena-iz-Marmontove-FOTO.aspx> [7.7.2014.]
- <http://www.vecernji.hr/zg-vijesti/snima-izgradnju-od-prve-lopate-bandiceve-fontane-jos-skuplje-483201> [7.7.2014.]
- <http://www.matica.hr/vijenac/293/%C5%BDRTVOVANJE%20VALA/> [7.7.2014.]
- <http://www1.zagreb.hr/galerijakd.nsf/VO/56B0096A33329287C1257999004B736E?OpenDocument> [7.7.2014.]
- <http://www.3lhd.com/hr/projekti/most-hrvatskih-branitelja/linkovi/#awards> [7.7.2014.]
- <http://www.zadarskilist.hr/clanci/25012011/zadar-nije-grad-likovne-umjetnosti> [7.7.2014.]
- <http://www.matica.hr/vijenac/330/Opet%20nas%20zove%20splitska%20riva!/> [7.7.2014.]
- <http://www.057info.hr/vijesti/2013-04-18/iz-grada-odustali-od-rekonstrukcije-pozdrava-suncu-u-korist-jetinije-alternative> i <http://slobodnadalmacija.hr/Zadar/tabid/73/articleType/ArticleView/articleId/224543/Default.aspx> [7.7.2014.]
- <http://www.dotrscina.hr/> [8.7.2014.]
- <http://slobodnadalmacija.hr/Kultura/tabid/81/articleType/ArticleView/articleId/209560/Default.aspx> [9.7.2014.]

Popis slikovnih priloga:

- 3LHD, *Most hrvatskih branitelja*, 2001., Rijeka
- Vojin Bakić, maketa za *Spomenik Marxu i Engelsu*, 1953.
- Vojin Bakić, *Poziv na ustanak*, 1946., Bjelovar
- Vojin Bakić, *Spomnik Petrova gora*, 1981., Petrova gora
- Vojin Bakić, *Spomenik pobjedi*, 1968., Kamensko
- Vojin Bakić, *Spomenik Stjepanu Filipoviću*, 1960., Valjevo
- Petar Barišić, *Spomenik hrvatskim braniteljima poginulim u Domovinskom ratu*, 2001., Đakovo
- Petar Barišić, *Spomenik kralju Tomislavu*, 1998., Čapljina
- Nikola Bašić, *Morske orgulje*, 2005., Zadar
- Nikola Bašić, *Pozdrav Suncu*, 2008., Zadar
- Nikola Bašić, *Spomen obilježje poginulim vatrogascima*, 2010., Veliki Kornat
- Peruško Bogdanić, *Spomenik poginulim hrvatskim braniteljima u Domovinskom ratu*, 1999., Sisak
- Bogdan Bogdanović i Lavoslav Horvat, *Kameni cvijet*, 1966., Jasenovac (foto: JUSP Jasenovac)
- Koraljka Brebrić, Mirko Buvinić, Maja Furlan Zimmermann, Siniša Glušica, *Spomen obilježje hrvatskim braniteljima i stradalnicima Domovinskog rata*, 2003.
- Dušan Džamonja, *Memorijal žrtvama, nestalim i zatočenim hrvatskim braniteljima*, 2004., groblje Mirogoj, Zagreb
- Dušan Džamonja, *Spomenik prosinačkim žrtvama*, 1960., Dubrava, Zagreb
- Dušan Džamonja, *Spomenik revoluciji na Mrakovici*, 1972. Kozara
- Dušan Džamonja, *Spomenik revoluciji u Moslavini*, 1967. Podgarić
- Peter Eisenman, *Spomenik ubijenim europskim Židovima*, 2005., Berlin (foto: Marko Priske)
- Igor Franić, *Spomenik braniteljima i maketa projektnog rješenja platoa Pile Studija za arhitekturu*, 2007., Dubrovnik
- Katharina Fritsch, *Hahn/Cock*, 2013., London
- Jochen i Esther Gerz, *Spomenik protiv fašizma*, 1986., Hamburg
- Stjepan Gračan, *Marija Jurić Zagorka*, 1991., Tkalčićeva
- Stjepan Gračan, *Vladimir Nazor*, 1972., Tuškanac
- Stjepan Gračan, *Žabinjak*, 2000., Aleja skulptura na savskom nasipu
- Zvonimir Gračan, *Većeslav Holjevac* (1994.), Ulica hrvatske bratske zajednice, Zagreb
- Walter Gropius, *Spomenik radničkim žrtvama Kappova puča*, 1922., Weimar
- Ivica Grošinić, *Hrvatsko stablo – spomenik poginulim i umrlim hrvatskim braniteljima Trešnjevke*, 2003., Trešnjevka, Zagreb
- Alem Korkut, *Karijatida*, 2002., Pazin;
- Alem Korkut, *Mol*, 2005., Opatija
- Alem Korkut, *Spomenik biciklu*, 2005., Koprivnica
- Alem Korkut, *Spomen-obilježje poginulim braniteljima Domovinskog rata*, 2006., Šibenik
- Alem Korkut, *Spomenik poginulim braniteljima Domovinskog rata*, 2009., Karlovac
- Alem Korkut, maketa rada *Zvono*, 2014.
- Dora Kovačević, *Tok*, 2010., Aleja skulptura na savskom nasipu
- Kuzma Kovačić, *Franjo Tuđman*, 2001., Škabrnja, 2006., Slavonski Brod
- Kuzma Kovačić, *Gojko Šušak*, 2008., Široki Brijeg
- Kuzma Kovačić, *kardinal Franjo Kuharić*, 2003., park skulptura Vojni ordinarijat u Republici Hrvatskoj

- Kuzma Kovačić, *kardinal Alojzije Stepinac*, 2003., park skulptura Vojni ordinarijat u Republici Hrvatskoj
- Kuzma Kovačić, *Oltar domovine*, 1993., Medvednica
- Kuzma Kovačić, *Papa Ivan Pavao II*, 2003., park skulptura Vojni ordinarijat u Republici Hrvatskoj
- Ivan Kožarić, *Crveni znak*, 1969., na današnju lokaciju postavljen 2013. godine
- Ivan Kožarić, *Matoš*, 1978., Strossmayerovo šetalište, Zagreb
- Ivan Kožarić, *Prizemljeno Sunce*, 1971., na današnju lokaciju u Bogovićevoj ulici postavljen 1994. godine
- Ivan Kožarić, *Ruka*, 2011., Aleja skulptura na savskom nasipu
- Jadranka Kruljac Poljak, *Spomenik poginulim braniteljima Črnomerca*, 2000., Kustošija, Zagreb
- Milena Lah, *Kotač vremena*, 2000., Aleja skulptura na savskom nasipu
- Zvonimir Lončarić, *Putokaz*, 2006., Aleja skulptura na savskom nasipu
- Ivan Meštrović, *Nikola Tesla*, 1956.; na današnju lokaciju postavljen 2006., Teslina, Zagreb
- Mladen Mikulin, *Čovjek s kolutom*, 2003., Aleja skulptura na savskom nasipu
- Mladen Mikulin, *Grgo Martić*, 1994., Martićeva ulica, Zagreb
- Mladen Mikulin, *Spomenik palim braniteljima bivše općine Velika Gorica*, 2008., Velika Gorica
- Johannes Mill i Sasha Walts, projektno rješenje spomenika *Bürger in Bewegung*, 2011.
- Tomislav Ostoja, *Kardinal Alojzije Stepinac*, 1998., Novi Zagreb
- Đurđica i Tomislav Ostoja, *Memorijalni spomenik žrtvama Domovinskog rata 1991.-1995.*, Memorijalno groblje žrtava iz Domovinskog rata, Vukovar
- Helena Paver-Njirić, tzv. „Bandićeve fontane“, 2012., Ulica hrvatske bratske zajednice, Zagreb
- Ratko Petrić, *Kapi*, 1990., Aleja skulptura na savskom nasipu
- Vlade Radas, *Marko Marulić*, 1999., Marulićev trg, Zagreb
- Mies Van de Rohe, *Spomenik Rosi Luxemburg i Karlu Liebknechtu*, 1926.
- Branko Ružić, *Mačka*, 2001., Aleja skulptura na savskom nasipu
- Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981., New York
- Branko Siladin, *900 godina Zagreba*, 1994., Ulica hrvatske bratske zajednice, Zagreb
- Miroslav Šutej, *Spomenik hrvatskim braniteljima*, 1999., Zaprude, Zagreb
- Vladimir Tatlin, *Spomenik Trećoj Internacionali*, 1919.
- Marija Ujević-Galetović, *August Šenoa*, 1988., Vlaška, Zagreb
- Marija Ujević-Galetović, *Miroslav Krleža*, 2003., Dubravnik put, Zagreb
- Marija Ujević-Galetović, *Trkač*, 1995., Aleja skulptura na savskom nasipu
- Miro Vuco, *Kamen temeljac*, 1996., Aleja skulptura na savskom nasipu
- Miro Vuco, *Tin Ujević*, 1991., Varšavska, Zagreb
- Šime Vulas, *Dvoje*, 2007., Aleja skulptura na savskom nasipu

